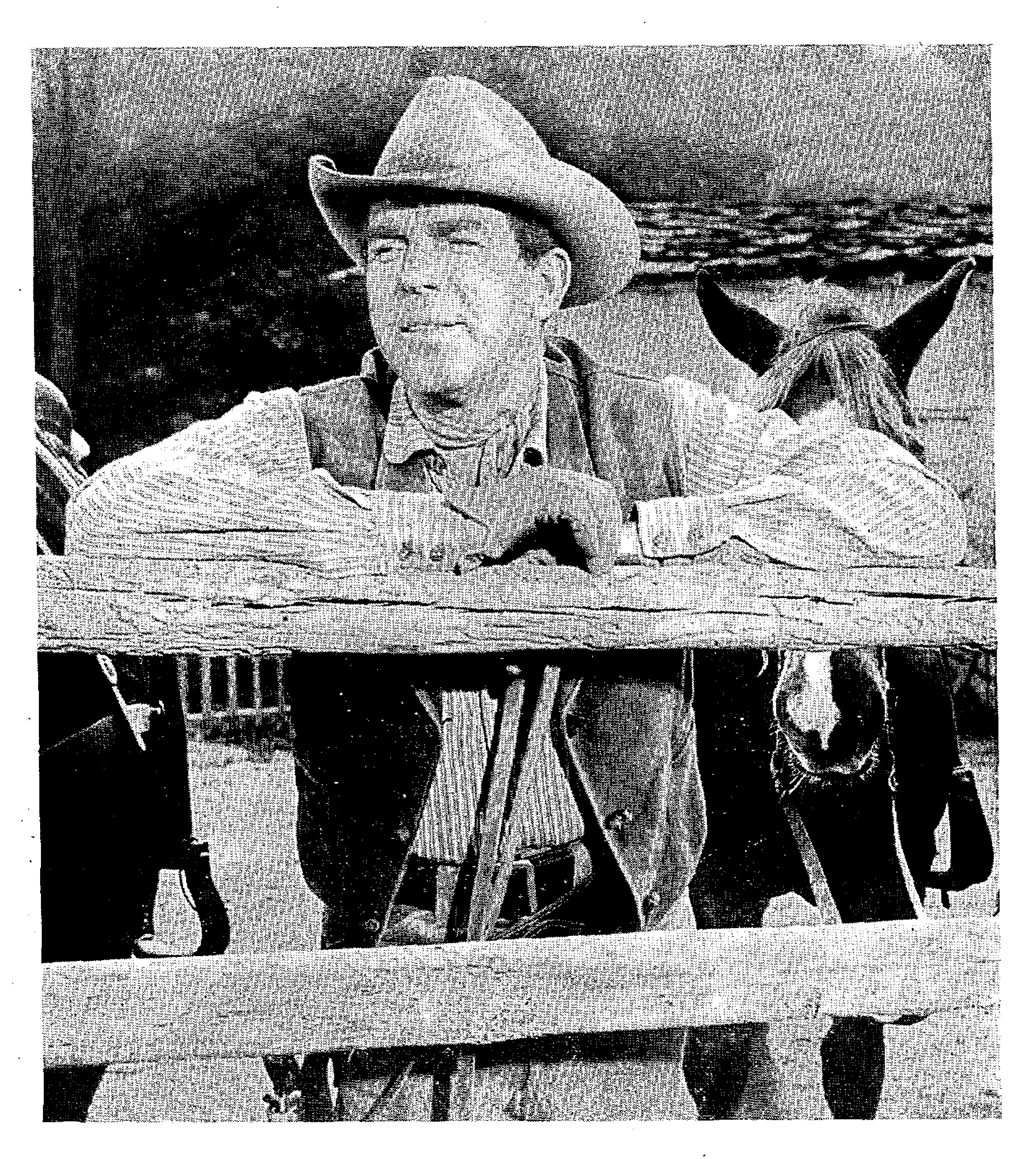
CAHIERS
DU CINÉMA



★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • JUIN 1957 ★ **72**



Fred MacMurray est l'interprète du film UNIVERSAL en CinemaScope et Technicolor UNE ARME POUR UN LACHE (*Gun for a Coward*), mis en scène par Abner Biberman : un vrai western qui remet en valeur toutes les traditions de bravoure et d'honneur du vieux Far West.







APPRENEZ UN MÉTIER MODERNE ET PLEIN D'AVENIR

Depuis le 24 avril 1951 (cf. **Journal officiel**), l'ECOLE TECHNIQUE DE PHOTOGRAPHIE ET DE CINEMATOGRAPHIE de la rue de Vaugirard, à PARIS, a pris le titre d'école NATIONALE.

L'Etat sanctionnait ainsi 25 ans d'efforts (elle fut fondée en 1926) au service de la photo et du cinéma.

Après deux années d'études, tous les élèves sortant des trois sections : ELECTRO-TECHNIQUE, CINEMA ou PHOTO trouvent immédiatement un emploi rémunérateur. Mieux ! les offres dépassent et de loin le nombre d'élèves, une centaine par promotion. Notons que le diplôme d'Etat E.N.T.P.C. est exigé par la profession.

Quant à la qualité des cours et à leur efficacité, ne donnons ici que deux exemples : Pierre TCHERNIA, le réalisateur bien connu de la TV française fit ses études à l'école de la rue de Vaugirard; quatre vingts pour cent des membres de l'équipe qui filma les récents Jeux Olympiques de Melbourne (et dont le film passe actuellement sur nos écrans) sortent de l'E.N.T.P.C.

L'admission à cette école se fait par voie de concours (septembre). Il n'y a pas de limite d'âge. Le niveau d'étude requis : Baccalauréats. Mais un tiers environ des postulants sont admis d'office sur titres : titulaires du bac Mathématiques Elémentaires (**mention bien**) ou Mathématiques Techniques (**mention bien**).

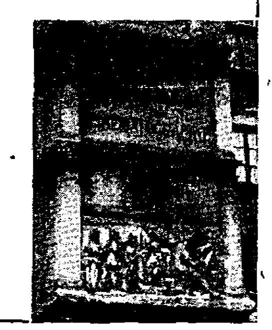
Les carrières ouvertes par le diplôme de sortie sont nombreuses et brillantes : industrie, administrations centrales — service cinéma, archives photo, recherches diverses — réalisateur de cinéma, opérateur de prises de vue, de reportage, de films documentaires ou d'enseignement, etc. Enfin, la branche Photo offre de nombreuses possibilités, notamment à la Recherche scientifique.

Les cours sont naturellement gratuits. Les élèves ne sont tenus d'acquitter qu'une modeste contribution aux frais de travaux pratiques.

Ajoutons que le financement de cette école des cadres du cinéma, de la photographie et de l'électro-technique est assuré par les cotisations dites taxes d'apprentissage payées par la Profession Cinématographique (Producteurs, etc.).

*

Les demandes d'inscription sont reçues dès maintenant au siège de l'école pour la nouvelle année scolaire. DEMANDEZ LA DOCUMENTATION COMPLETE, notice 41 (Programme des cours, conditions d'admission, etc.) en ECRIVANT à L'ECOLE NATIONALE TECHNIQUE DE PHOTOGRAPHIE ET DE CINEMATOGRAPHIE, 85, RUE DE VAUGIRARD, PARIS (6e). Tél. : LIT. 92-92. **(Joindre 100 F en timbres pour frais.)**



NOTRE COUVERTURE



Erich von Stroheim et Zazu Pitts dans *La Symphonie Nuptiale.*

ERREURS SUR BRESSON

Robert Bresson a pris connaissance avec étonnement de la notice biographique qui lui est consacrée dans la rubrique « *Soixante metteurs en scène français* » de notre dernier numéro. Il nous prie donc de signaler : 1° qu'il n'est pas né dans le Pas-de-Calais mais dans le Puy-de-Dôme ; 2° qu'il n'a jamais été élève de l'Ecole des Beaux-Arts ; 3° qu'il n'a jamais été scénariste ou dialoguiste; 4° qu'il n'a jamais été assistant de René Clair.

Nous devons ces erreurs à l'ANNUAIRE BIOGRAPHIQUE DU *CINÉMA* qu'il nous faut remercier par ailleurs pour nous avoir fourni une bonne moitié de notre documentation de base.

Ne manquez pas de prendre page 51

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

Juin 1957 — Tome XII - N° 72

SOMMAIRE

Les Films

★

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du *Cinéma*
146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
Directeur-gérant : L. Keigel.



La Symphonie Nuptiale.

QUELQUES SOUVENIRS SUR ERICH VON STROHEIM

par Lotte H. Eisner

Le 12 mai dernier, après une longue maladie, Erich von Stroheim est mort en son château de Maurepas. Il était déjà presque totalement paralysé quand, le 17 mars, M. Jacques Flaud lui remit la croix de chevalier de la Légion d'honneur. Dans notre numéro 67 de janvier de cette année, au moment où la Cinémathèque Française venait de projeter l'ensemble de son œuvre, nous lui avions consacré une partie importante de notre publication : Notes sur le style de Stroheim, *par Lotte H. Eisner,* Tendre Stroheim *par Claude de Givray et une* Biofilmographie complète *établie par Charles Bitsch. Nous invitons nos lecteurs à se reporter à cet ensemble que complète aujourd'hui Lotte H. Eisner en évoquant quelques souvenirs personnels sur le grand cinéaste.*

— *On m'a mis knock out à Hollywood,* dit-il avec amertume, *et je suis encore un peu groggy.*

Ainsi débuta notre première rencontre quelques années avant la dernière guerre, en 1936 ou 1937. J'étais allée le voir avec Henri Langlois et quelques journalistes et je me souviens qu'il nous fit boire whisky sur whisky. Il me donna alors l'impression

de surgir tout droit d'un de ses films, car, très consciemment, il jouait son propre rôle. Nous étions tous très émus de le voir en chair et en os, semblable à sa renommée.

Nous aurions aimé, Langlois et moi, avoir assez d'argent pour lui permettre de réaliser un nouveau film. C'était l'époque héroïque de la Cinémathèque où Langlois entreposait les films dans sa salle de bains et où nous rêvions de retrouver le négatif du film mexicain d'Eisenstein et de l'inviter à venir monter son chef-d'œuvre profané. Langlois songeait déjà à récupérer les passages mutilés des grandes œuvres de Stroheim... Mais que pouvait alors *la Cinémathèque naissante ?*

Donc nous buvions tous beaucoup de whisky et le grand Stroheim parlait. Selon son habitude il ne s'adressait qu'à moi, seule femme présente et, bien que je ne fusse pas particulièrement photogénique. Il disait des énormités sur l'amour et formulait des paradoxes très osés avec l'évidente intention de m'embarrasser. Sa façon de parler était fascinante et j'éprouvais profondément le charme extraordinaire de cet homme étrange et blessé dont nous admirions tellement les films. Nous partîmes de cette soirée, Langlois et moi, abasourdis et heureux de l'avoir rencontré. Nous avions l'impression d'avoir joué nous-mêmes, pendant quelques heures, dans un de ses films.

*

Après la guerre, dans notre petite salle de l'avenue de Messine, Langlois put enfin lui montrer ses films écartelés. J'étais assise à côté de lui quand on projeta *Folies de Femmes.* Il avait un surprenant pouvoir pour évoquer les passages disparus.

— *Ici,* nous disait-il, *j'avance vers le miroir, je m'y regarde et je presse un bouton sur mon menton.*

Il parlait toujours de ses rôles en disant « *Je faisais ceci ou cela* », tellement il les revivait avec précision.

Nous fûmes surtout bouleversés, Mary Meerson, Langlois et moi, quand il vit *Les Rapaces* pour la première fois. Les larmes lui coulaient sur les joues et nous l'entendions murmurer :

— *Ce n'est pas possible, c'est un crime...*

Il nous raconta chaque scène manquante. Que n'ai-je eu un magnétophone pour enregistrer ses paroles ! Nous l'écoutions haletants, voyant renaître peu à peu devant nous le film original, rêvant secrètement d'en retrouver les fragments perdus, chutes moisissant peut-être dans quelque cave ou grenier.

Plus tard, nous lui montrâmes *La Marche Nuptiale.* Cette fois-là, j'étais assise à côté de lui et de sa femme Denise Vernac, admirable compagne de ses jours de déception et de difficultés, ange gardien, ange de patience. Le film passait à seize images-seconde. Au bout de quelques minutes Stroheim se lève.

— *Ce film est insupportable, ennuyeux, horrible,* dit-il.

Je le regardai avec effroi, ses paroles me faisaient l'effet d'un sacrilège.

— *A combien d'images le passez-vous ?* me demande-t-il brusquement.

— *A seize images, bien entendu.*

— *Mais le film a été tourné à vingt-quatre images ! Il y avait* une musique, *des disques !*

Je cours à la cabine. Et voilà que le rythme original renaît : le film devient sublime. Mais Stroheim n'est pas encore content ; de nouveau *il raconte* les scènes manquantes :

— *Ici, après m'être levé, je me rasais : cette scène était essentielle, car elle me montrait de façon impitoyable et il fallait avoir vu cela pour comprendre comment Mitzi me transformait par la suite.*



Mariage de Prince.

Puis il évoque encore bien d'autres scènes qui ont été coupées, nous les explique, nous en fait comprendre le sens. Pendant la scène d'amour parmi les pommiers en fleurs, je l'entends murmurer :

— *Son of a bitch !*

— *Evidemment,* dis-je, *Sternberg aurait dû respecter votre film. C'est une honte.*

Erich se tourne vers sa femme et dit en anglais :

— *Elle sait même cela !*

Plus tard, dans notre salle de vérification, il essaya de ressusciter le rythme de ces scènes d'amour, où Sternberg avait coupé pour introduire à des intervalles indéfendables l'image du petit oiseau et celle du hibou (1) ; mais il ne réussit pas complètement à modifier ce montage arbitraire, car il n'y avait pas moyen de lier les scènes comme il le désirait sans éviter des sautillements.

Patiemment, des jours et des jours, il travailla à la Cinémathèque avec sa femme et l'excellente monteuse Renée Lichtig (2). Il était presque heureux. Des amis américains avaient réussi à récupérer les disques et avec l'aide de Renée Lichtig il put sonoriser le film. Il s'acharna, travailla sans répit.

Le soir où nous devions présenter *La Marche Nuptiale* (pas encore sonorisée) à la Cinémathèque, vers six heures, c'est-à-dire à la dernière minute, Stroheim, qui venait de terminer la vérification des plans, s'écria soudain :

— *Non, on ne passera pas le film, je ne veux pas... les gens vont rire, ils vont le trouver ridicule.*

Je savais qu'en bas dans la salle archicomble, les gens attendaient le film avec passion.

---

(1) Certains prétendent que Sternberg n'a « transformé » que Mariage de Prince. Ce serait donc un autre qui aurait modifié La Marche Nuptiale.

(2) Qui écrivit à ce sujet un article dans les CAHIERS DU CINEMA, n° 37.

— *Mais monsieur Stroheim, notre public pénètre dans vos films comme dans une cathédrale, personne n'osera rire... sauf là où vous avez désiré que l'on rit.*

Nous le persuadâmes de descendre, il pénétra dans la salle, traversa la foule emplie de respect et il dit, ému :

— *Vous aviez raison.*

Quand je revis le film, la veille de son départ pour le Festival de Sao Paulo, la copie, sonorisée, était resplendissante. Comme par miracle, le nouveau contretype avait, d'une copie assez grise et terne, fait ressortir toutes les valeurs et toutes les nuances disparues et subitement revenues.

*

Stroheim rêvait de réunir les deux films *La Marche Nuptiale* et *Mariage de Prince*, à la manière des *Enfants du Paradis*. Nouveau malheur : quand nous reçûmes la copie de *Mariage de Prince*, il s'aperçut qu'une main étrangère avait alourdi le film par un « digest » de *la première* partie et n'avait laissé de la deuxième que le strict nécessaire à la compréhension. Comment récupérer les passages manquants ?

A l'époque de la préparation de notre exposition, *Le Soixantenaire du Cinéma*, je suis retournée au « château » de Maurepas. Avec Denise Vernac, je feuilletai *avec émotions ses scripts* où, de son écriture aiguë, il avait barré, corrigé, avec cet acharnement au travail qui le caractérisait. Je regardai un par un tous ses dessins, de *Maris aveugles* à *Symphonie Nuptiale*, ses esquisses de décors et de costumes, où perçaient déjà portraits et caractères. Pour certains gros plans, il avait dessiné le fac-similé des factures du petit bistrot de *La Marche Nuptiale* en imitant l'écriture grossière d'un aubergiste ; de même, pour un autre gros plan, il avait rédigé une adresse sur une lettre à la manière tarabiscotée d'un petit *fonctionnaire*. Enfin je me penchai avec respect sur un exemplaire du roman « Mac Teague », annoté par Stroheim quand il préparait *Les Rapaces*.

*

Récemment, le jour où il reçut sa Légion d'honneur, Langlois et moi étions venus en avance pour le voir seul. Il nous tint longuement les mains. Il me dit :

— *J'aime rarement les articles* que *l'on écrit sur moi, mais j'ai aimé le vôtre, plein de compréhension et je vous en remercie.*

Et me faisant un petit salut militaire :

— *Je vous salue, madame.*

Je lui répondis que c'était un grand honneur pour moi que d'être saluée par Erich von Stroheim.

Il tourna lentement vers moi sa pauvre tête qu'il pouvait à peine remuer.

— *Et je suis content, dit-il, que cela n'ait pas été un article* post mortem.



Etrange fascination : il était dans un grand lit de parade, le visage très blanc, vêtu d'un pyjama de soie noire, étendu sous une immense couverture de velours rouge *et le hall, avec ses armures*, ses sabres, ses trophées, ressemblait étrangement au rendez-vous de chasse de *Mariage de Prince*.

Adieu Erich von Stroheim, notre ami, génie du cinéma. Ceci non plus n'est pas un article *post mortem*, seulement quelques souvenirs épars réunis ici pour vous rendre hommage, rien de plus.

Lotte H. EISNER.

ENTRETIEN
AVEC
MAX OPHULS



par
Jacques Rivette
et François Truffaut

MAX Ophuls était l'homme, de cinéma, dont on entendait dire le plus grand mal par ceux qui ne le connaissaient pas et le plus grand bien par ceux qui le connaissaient.

Cet « entretien », qui lui ressemble tellement et qui révèle quelques facettes de sa personnalité devrait partiellement vous le faire connaître, donc aimer.

Max Ophuls était aussi subtil qu'on le croyait lourd, aussi profond qu'on le croyait superficiel, aussi pur qu'on le croyait grivois. Comme il échappait aux écoles, on le tenait pour démodé, désuet, anachronique, sans comprendre qu'il ne traitait que des sujets éternels et somme toute essentiels : le désir sans l'amour, le plaisir sans l'amour, l'amour sans réciprocité. Le luxe et l'insouciance ne constituaient que le cadre favorable à cette peinture cruelle et l'on vit cette absurdité : les critiques rendre compte du cadre qu'ils prenaient pour la toile.

Max Ophuls se faisait toujours le complice de ses héroïnes ; il raffinait à l'infini sur les personnages féminins, stylisant les personnages masculins : la femme se donne, l'homme se prête.

« La vie, pour moi, c'est le mouvement » *dit quelque part sur la route Lola Montès, et Max Ophuls, comme ses personnages, comme sa caméra ne restait pas en place, même devant un magnétophone, d'où les imperfections de cet enregistrement.*

Ophuls fut acteur et il y avait du James Dean en lui : assis en tailleur, fumant de petits cigares, très souvent les mains en l'air, contorsionné, agenouillé, toutes les photos de lui en témoignent : ce sont des instantanés.

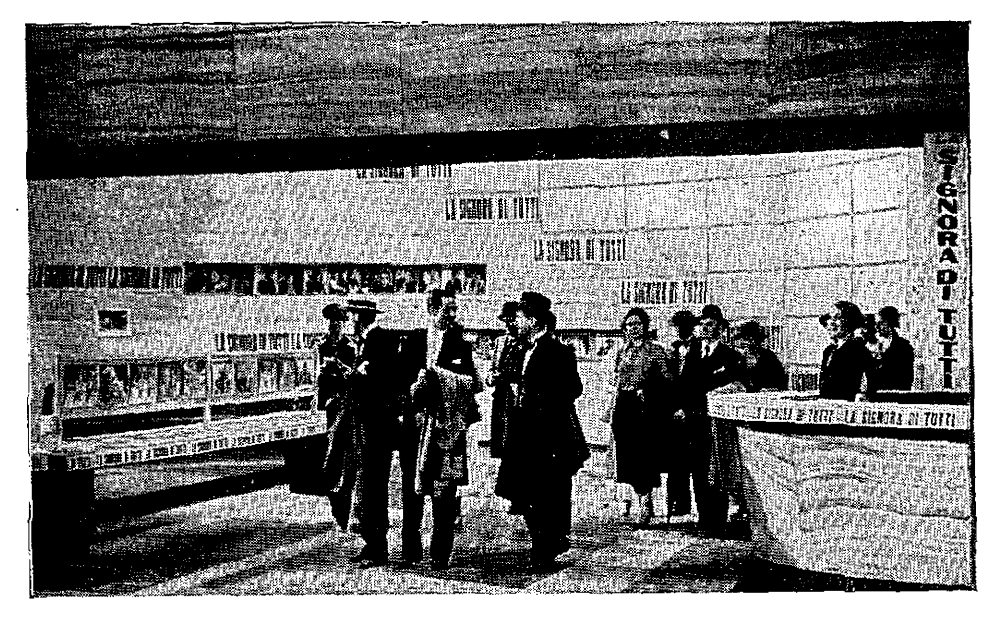
Ce dont vous serez, par la force des choses, privés, c'est du rire extraordinaire d'Ophuls à la fois gamin et nerveux, rire interminable, toujours recommencé.

Il faudrait évoquer encore son accent, son enthousiasme et l'originalité de son éloquence ; il s'excitait formidablement en parlant ; l'idée s'amplifiait, se haussait, se développait et, sitôt qu'il vous avait convaincu, inquiet comme Renoir et, comme lui, doué de la faculté d'envisager tous les aspects d'une même chose, il effectuait le raisonnement inverse pour bien montrer qu'il y a du bon et du mauvais en tout. Une inoubliable tirade sur et contre le doublage, malheureusement pas enregistrée, s'acheva par l'éloge des acteurs de la post-synchronisation qui vivent en familiarité dans l'ombre des grands acteurs étrangers et s'en imprègnent : « Ils sont comme des fleurs qui poussent dans une cave. »

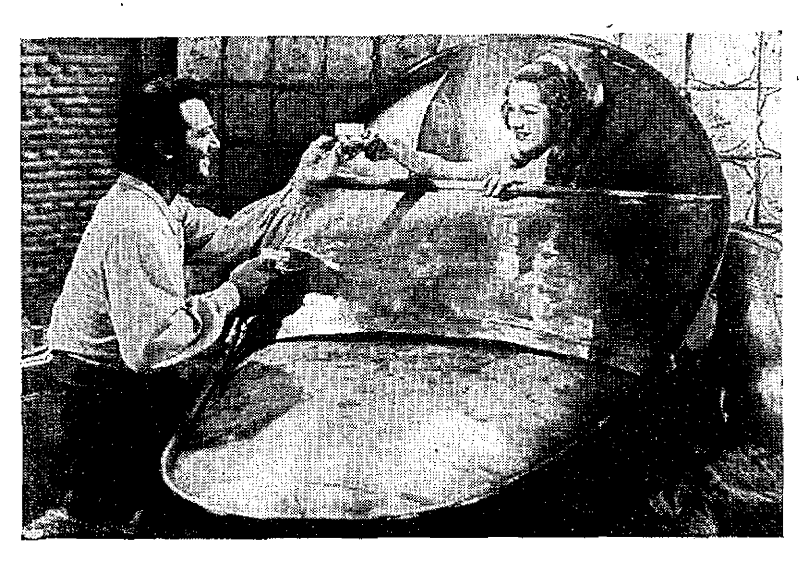
L'homme bleu

Je vous raconte mon premier souvenir de cinéma. J'étais tout petit : c'était à Worms, pendant la foire, sous une tente. Sur l'écran, on voyait un bonhomme derrière un bureau : il avait mal à la tête et paraissait complètement affolé ; il écrivait quelque chose, il fumait nerveusement, il était en colère et tout à coup il a pris l'encrier et a bu l'encre : alors il est devenu tout bleu. Ce film m'avait énormément impressionné parce qu'il était, surtout pour un enfant, totalement féerique et invraisemblable : comment, en buvant de l'encre, peut-on devenir tout bleu ? Une fois rentré chez moi, je dois avouer que j'ai essayé à mon tour ; j'ai bu de l'encre : seule ma langue est devenue bleue, rien d'autre n'est arrivé. Voilà mon premier souvenir de cinéma.

.Beaucoup plus tard, quand j'étais au théâtre où m'avait entraîné mon envie d'être acteur et où j'étais devenu metteur en scène, par hasard et sans grand succès, je voyais de temps en temps des films muets : ceux de Fritz Lang me plaisaient beaucoup. J'étais toujours attiré par les films qui n'avaient rien à voir avec le naturalisme. Tout en étant



La Signora di Tutti (1934) illustre le drame d'une vedette de cinéma.



Maria Montez et Douglas Fairbanks Jr. dans *L'Exilé.*

un admirateur, un « fan » de Murnau, parce que, ce dont j'osais à peine rêver il le faisait, je n'avais pas envie de faire du cinéma ; je ne pensais d'ailleurs pas en être capable, parce que j'étais trop homme de théâtre... A propos de Murnau, je vous raconte une histoire. Vous avez vu *Faust ?* C'est fantastique, n'est-ce pas ? Eh bien, Murnau faisait passer des essais à Berlin parce qu'il n'arrivait pas à trouver sa Gretchen. Arrive une petite fille qui vient doubler les actrices, mais seulement les jambes, parce qu'elle avait de très belles jambes : un jour, elle doublait les jambes de Lil Dagover, je crois, et on lui avait donné des chaussures trop étroites, mais on payait 5 marks les doublures de jambes, soit 2 marks de plus que les simples doublures ; comme elle avait besoin d'argent, elle souffrait en silence et elle acceptait avec patience que ses pieds soient comprimés par les chaussures. Passe un homme : il se retourne, voit ce visage de patience et décide de faire un essai. C'étaient Murnau et Camilla Horn. Par la suite elle a tourné dans des films commerciaux et a disparu. Mais l'histoire est jolie...

Et puis, j'ai vu le premier film parlant à Breslau ; je crois vous avoir déjà raconté la scène : Hans Albers allumant une cigarette, le grésillement de l'allumette, les applaudissements du public. J'ai pensé alors que c'était probablement le moment où l'on aurait besoin de nous, où les hommes qui n'avaient pas l'habitude de faire parler les acteurs, qui ne savaient pas ce qu'était la parole, seraient dépassés par la situation. Oui, je croyais pouvoir apporter quelque chose, et cependant, j'avais encore des doutes : je ne pensais pas que ce serait mon emploi, je n'osais pas croire que je pourrais travailler à Berlin. La ville était trop grande. J'y avais été une fois, comme acteur, mais j'étais reparti tout de suite, parce que la grande ville me faisait peur. C'est par un hasard incroyable que je suis retourné à Berlin : une troupe de théâtre, qui jouait surtout des pièces politiques, est passée par Breslau. Ils assistèrent aux répétitions d'une pièce que j'étais en train de monter et m'invitèrent à faire une mise en scène, dans leur théâtre de Berlin. J'ai donc créé une pièce chez eux, à Berlin. Parmi les acteurs de la troupe, il y avait une jeune actrice qui jouait des petits rôles, et j'étais amoureux ; je cherchais le moyen de rester auprès d'elle après la mise en scène de cette pièce, quand, par hasard, je rencontrai un homme qui me dit : « *J'ai engagé un jeune metteur en scène qui parle très mal l'allemand et je cherche un autre jeune metteur en scène pour s'occuper des dialogues.* » J'acceptai cette proposition, bien que j'aie eu la chance de faire entre temps trois ou quatre mises en scène de théâtre à Berlin, et je devins ainsi assistant metteur en scène d'Anatole Litvak.

A cette époque, le cinéma se construisait : on avait besoin de jeunes, on en cherchait partout et on leur donnait des chances exceptionnelles. Au bout de huit ou quinze jours, les producteurs virent des rushes du film dont j'étais l'assistant et on me fit appeler dans un

bureau : « *Voulez-vous faire des films ?* » Je répondis que je n'étais pas certain d'y parvenir, puisque je ne m'étais occupé que des dialogues. « *Nous pensons que si.* » On me dit de chercher dans la bibliothèque du studio un sujet qui me plaise. En fouillant parmi les livres, je trouvai un ouvrage de Kästner, poète que j'admire beaucoup. A côté de moi, un jeune homme me dit : « *Dommage que vous preniez ce livre, c'est celui que j'aurais choisi.* » Le jeune homme en question, débutant comme moi, était Billy Wilder.

Huile de foie de morue

— *Ce devait être à l'époque où Wilder travaillait avec Siodmak ?*

— Oui... même après. Je me rappelle que le monsieur qui m'avait offert de tourner m'avait dit : « *Nous avons beaucoup de chance : il y a un jeune journaliste, Robert Siodmak, qui vient juste de terminer un film auquel nous croyons beaucoup :* Menschen am Sonntag. » Une fois que j'eus accepté, il fallut faire mon éducation, corriger les idées fausses que je pouvais avoir sur la fabrication d'un film. On m'emmena au studio : je voyais une femme sur un escalier, terriblement belle, beaucoup trop belle, et qui disait : « *Bon, d'accord. Jeudi 9 heures, mais soyez à l'heure.* » Elle disait cela dans le vide et je ne comprenais pas pourquoi elle n'avait pas de partenaire en face ou à côté d'elle. Il devait être 11 heures du matin, je crois. Et après on m'a montré les laboratoires, les salles de montage, la menuiserie, et tout, et tout. Le soir, je reviens au studio et il y a encore cette femme beaucoup trop belle, sur son escalier, qui dit : « *Bon d'accord. Jeudi 9 heures, mais soyez à l'heure !* »

— *Quel était le sujet de Kästner que vous aviez choisi ?*

— Il a écrit un chef-d'œuvre du roman pour enfants, « Emile et les détectives », et le sujet que j'avais choisi était une féerie ; sans trop m'en rendre compte, j'étais toujours attiré par ces choses-là. Le titre pourrait se traduire à peu près par « On préfère l'huile de foie de morue ». Il s'agit de petits enfants qui, le soir, avalent leur huile de foie de morue et font leur prière avant de s'endormir. Un soir, le plus jeune, lorsque la chambre est toute noire, fait une prière un peu osée : il demande pourquoi ce sont toujours les enfants qui doivent obéissance à leurs parents, s'il ne serait pas possible une fois l'an d'inverser les rôles. La prière monte au ciel : Dieu s'est absenté, mais saint Pierre est là, sur le point de s'endormir, et il se demande pourquoi il n'exaucerait pas lui aussi une prière ; il va dans une chambre des machines pleine d'instruments compliqués et intervertit les pièces « autorité des parents » et « obéissance des enfants ». Le petit se réveille avec un cigare à la bouche, habillé comme un homme. Il se lève comme si tout était normal, passe dans la chambre de ses parents, les réveille, les envoie à l'école. Les parents ne savent plus rien du tout, sont incapables du moindre effort, trop lourds pour faire la gymnastique ; de leur côté, les enfants vont au bureau, ont affaire au percepteur, à une grève des ouvriers, à tous les ennuis qui se présentent et le soir ils préfèrent demander que tout rentre dans l'ordre. Sur ce sujet, j'ai fait un film de 25 à 30 minutes. Pendant trois mois on a hésité à le sortir parce qu'il n'était pas bien bon.

Ensuite, ce fut *Die Verliebte Firma* : c'est l'histoire d'une troupe de cinéastes qui va faire un film en extérieurs et tout marche très mal. Tous les membres de l'équipe tombent amoureux de la petite télégraphiste de la poste ; on pense qu'elle pourrait remplacer la vedette qui n'a aucun talent. On l'emmène donc, parce que tout le monde en est amoureux, et c'était très joli parce qu'au studio, par amour pour elle, tout le monde ment, car elle est très belle mais n'a aucun talent non plus. Finalement elle ne remplace pas la vedette, mais elle se marie. C'était un sujet assez insignifiant, mais c'est le premier film où je me suis senti porté du début à la fin, ma première tentative d'imprimer un rythme à un film.

Et ce fut « Liebelei »

Et puis, *La Fiancée vendue*. Vous connaissez *La Fiancée vendue* ? C'est un chef-d'œuvre de naïveté directe ; d'ailleurs, si Jean Renoir avait composé de la musique, il aurait peut-être fait *La Fiancée vendue*. Dans ce film, il y avait un comique extraordinaire qui jouait le rôle du directeur de cirque. Laissez-moi vous parler de lui plutôt que de moi. Il ne pouvait pas apprendre un texte écrit, trop définitif : il fallait lui expliquer la scène, mettre à ses côtés sa femme, qui jouait n'importe quoi, et le laisser improviser suivant la situation ; les dialogues inventés par lui sont des morceaux de grande littérature, ils vien-

nent du cœur, avec humour, à peu près comme chez Chveik. Il s'identifiait terriblement au personnage ; je vous ai dit qu'il jouait le directeur du cirque ? Eh bien, il commençait vers 10 heures. Un matin, je viens vers 9 heures voir si tout est en ordre : je le trouve devant la tente qui servait de décor dans le film en train de fixer une affiche sur laquelle il avait écrit : « *Celui qui endommagera cette tente, il sera puni !* » Il vivait dans le film, avec ce tour d'esprit à la Eulenspiegel, cruel, mais d'une cruauté proche du cœur. Un jour, c'était en 1931, je mâche une herbe devant lui ; il me dit : « *Ce n'est pas bien de manger de l'herbe,à cause des microbes.* » Quelques années plus tard, en 33 ou 34, je reçois une carte postale sur laquelle était collée une coupure d'un journal bavarois : « *Hier, à l'hôpital du village, un agriculteur est mort ; on avait du lui couper la langue parce qu'il avait avalé de l'herbe.* » Signé : « *Beaucoup de salutations, Paul.* » Sous le nazisme, il fut emprisonné plusieurs fois car il jouait dans un cirque et le soir, en quittant la piste, tendait le bras pour faire le salut hitlérien et hurlait : « *Heil... heu, heu...* » en se grattant la tête comme pour retrouver le nom !

— *Est-ce vous qui avez choisi de faire* Liebelei ?

— Cela s'est fait sur un coup de téléphone d'un producteur pendant que je tournais *La Fiancée vendue*. J'aimais beaucoup la pièce et, quand je l'eus relue, elle me sembla un peu poussiéreuse, mais je l'aimais toujours autant. J'allais donc voir le producteur qui me dit qu'il ne fallait surtout pas que ce soit un film triste, qu'il était d'accord pour le faire du moment que l'on trouvait un « happy end », qu'il voyait très bien des scènes se passant dans un palais, et il me disait tout cela parce qu'on était à l'époque du *Congrès s'amuse*, du triomphe de l'opérette viennoise. J'étais encore bien jeune, et cette première entrevue se termina très mal ; je me souviens encore du visage bouleversé de la secrétaire, lorsque je sortis du bureau, parce qu'elle me regardait, et je compris que je devais porter sur mon propre visage les traces de cette épreuve. Dans l'après-midi, je reçus un coup de téléphone de la maison de distribution qui me demandait de passer les voir : ils savaient que je ne m'étais pas entendu avec le producteur, aussi me proposèrent-ils de faire le film directement avec eux. Il fut très vite écrit, en trois ou quatre semaines... C'est drôle, j'entends souvent des gens me demander de refaire un film aussi simple, calme, tranquille que celui-là ; je ne crois pas que je ne puisse plus le faire, mais je n'ai jamais retrouvé un thème avec un tel silence...

La campagne hollandaise reconstituée dans les studios Universal pour *L'Exilé.*



— *La version française* de Liebelei *était-elle entièrement différente ?*

— Non. Je suis arrivé à Paris et je n'avais pas d'argent, alors j'ai accepté de faire une version mixte, puisque le doublage n'était pas tout à fait au point à l'époque, et c'est cette version qui fut projetée dans les grandes salles. On n'a retourné que les gros plans : le reste, c'était la version allemande doublée en français. Il a fallu en tout douze jours de travail.

— *Pourquoi avez-vous eu du mal, après* Liebelei, *à filmer des sujets que vous aimiez ?*

— Oui, il y a vraiment une cassure après *Liebelei*. C'était très difficile de retrouver des sujets... disons poétiques. Je crois que j'ai eu une chance, en France, avec *Werther*, mais je l'ai gâchée.

— *Nous ne connaissons pas* Werther, *mais nous avons vu* Yoshiwara...

— Faut pas !...

— ...*Et* Sans Lendemain.

— Pas mal. Je crois que *La Tendre ennemie* tiendrait peut-être encore.

— *Et votre film hollandais,* The Trouble with Money ?

— Je crois qu'il tiendrait aussi : il était assez intéressant. Un petit employé de banque transporte une serviette avec de l'argent ; il rencontre un vieil ami, qui était clochard et est devenu portier d'hôtel. Il font un bout de chemin ensemble et, le soir, l'argent a disparu de la serviette. On soupçonne le portier, mais on ne peut pas le condamner parce qu'on ne retrouve pas l'argent. Il y a des gens qui croient qu'il a cet argent et qu'il est donc terriblement intelligent, puisqu'il a réussi à se tirer de son procès : on lui apporte alors d'autres capitaux et il devient très riche. A ce moment, on retrouve l'argent, qui avait été vraiment perdu ; il s'énerve parce qu'il sent qu'on a moins confiance en lui : il fait une spéculation malheureuse et finit dans la pauvreté. Voilà à peu près l'histoire.

— *A cette époque, vous tourniez en Hollande, en France, en Italie. Passiez-vous ainsi d'un pays à l'autre parce qu'on vous y appelait ?*

— En Italie, on m'avait appelé. L'homme qui m'avait demandé de venir était un propriétaire de journaux qui avait vu *Liebelei* et qui voulait tirer un film d'un roman qu'il aimait beaucoup et qu'il publiait en feuilleton dans l'un de ses journaux : cet homme s'appelait Rizzoli. C'était sa première aventure cinématographique. Je dois dire que durant ces années où je tournais en Italie ou en Hollande, je n'étais pas en état de choisir.

Chômage à Hollywood

— *Vous avez eu l'intention de filmer* L'Ecole des Femmes *avec Louis Jouvet ?*

— Oui. Je rencontrai Jouvet en plein exode, à Aix-en-Provence ; j'étais encore soldat. Il m'offrit de partir à Genève avec sa troupe et Bérard, d'abord pour me sauver, puis pour essayer de filmer *L'Ecole des Femmes*. Après quelques jours de tournage, faute d'argent et de confiance, le producteur abandonna. C'était une expérience pour moi : il s'agissait de me promener avec ma caméra, Jouvet et ses acteurs pendant une représentation, avec la participation du public et sans essayer de faire une adaptation cinématographique de la pièce. Je voulais montrer l'acteur lorsqu'il quitte la scène et le suivre dans les coulisses pendant que le dialogue de la pièce continue ; je voulais profiter du jeu de lumière de la rampe et de derrière la rampe, mais sans chercher à montrer la technique du théâtre : je ne m'écartais jamais des personnages, même quand ils cessaient de jouer, puisqu'ils n'en continuent pas moins à vivre. Je n'ai guère tourné que le plan d'ouverture : une caméra traverse le théâtre, au-dessus de la tête des spectateurs, et Jouvet, assis sur cette caméra, se maquille, se transforme, tout en restant inaperçu du public de la salle où la lumière s'éteint progressivement. Et, alors que la caméra traverse le rideau, elle se volatilise et Arnolphe seul reste sur scène. Ce premier plan fut le dernier. Trois ou quatre jours plus tard, je partis pour l'Amérique.

Je suis arrivé à Hollywood six mois après la démobilisation, fin 1941. J'ai traversé l'Amérique en voiture avec ma femme et mon fils, et je n'étais absolument pas attendu là-bas. Avec nos dernières ressources, à New-York, nous avons acheté une voiture d'occasion, car, à trois, le voyage était meilleur marché que par le chemin de fer. Au bout de deux ou trois jours sur les grandes autostrades, le paysage me semblait monotone. Plus tard, quand j'ai

refait ce voyage, j'ai mieux perçu les différences de paysages d'une région à l'autre, mais là, tout me semblait pareil. A tel point qu'au bout de deux semaines de route — nous roulions très lentement — je demandai dans un « steakhouse » où l'on s'était arrêté pour déjeuner : « *Combien de kilomètres encore jusqu'à Hollywood ?* » Le garçon me répondit : « *Mais vous y êtes !* »

De 1941 à 1945, je suis resté chômeur ; je n'ai pas eu un seul film à faire. Evidemment j'ai pris contact avec des amis européens, plus ou moins absorbés par leur travail, et je pris contact, moi-même, grâce aux agents, avec les portes des studios qui s'ouvrent très, très lentement. L'attitude des Américains envers les émigrés était cependant très accueillante : ils nous trouvaient intéressants parce qu'un peu exotiques, ils aimaient nous poser toutes sortes de questions. Maintenant, cela change : il leur suffit d'une journée d'avion pour venir se rendre compte sur place.

Je dois dire que ces quatre années passèrent comme une seule, car, tous les trois jours, on me disait : « *Vous commencez un film.* » Un jour, un producteur que j'avais connu en Europe me téléphone : c'était Joe Pasternak qui allait faire *Sentimental Journey*, mais le metteur en scène n'était pas d'accord, ou malade, je ne sais plus : « *Max, ça y est ! Dans trois jours vous commencez un film avec Margaret O'Brien et Johny Hof... quelque chose. Restez chez vous; je vous appelle dans quelques heures.* » J'attends encore aujourd'hui !

Un très bon argent, l'un des plus grands. Orzati, un vieil Italien attaché à la M.G.M., me connaissait bien parce qu'autrefois, en Allemagne, j'avais fait tourner sa femme, actrice hollandaise ; il s'est beaucoup occupé de moi, il voulait me « placer » comme on dit. Un jour, il me téléphone : « *J'ai parlé de vous à Arthur Freed* (c'est le producteur des films musicaux ; j'aime beaucoup ceux qu'il fait avec Minnelli). *Louis B. Mayer* (le président) *veut vous voir demain matin à 9 heures. Ce n'est qu'une visite de courtoisie. Le salaire est déjà fixé : je n'ai pas accepté pour moins de telle somme* (il me cite un chiffre fabuleux : on vivait dans une chambre et, pour cette somme, le lendemain on pouvait s'acheter un château). *Oui, ce sera une conversation de courtoisie. On a déjà un peu parlé de vous : il sait qui vous êtes. Vous n'aurez qu'à dire que vous êtes très content de travailler pour lui.* »



Rapports distants entre Vittorio De Sica et Charles Boyer dans *Madame de..*



Pour échapper à son « modèle », Daniel Gélin accepte un lit chez son ami Guy de Maupassant (*Le Plaisir*).

Le lendemain matin, à 8 h. 45, je pars du bureau d'Orzati, avec lui, dans une grande voiture, et on arrive au bureau de Mayer, au deuxième étage, je crois, Orzati me dit : « *Voilà la secrétaire de Louis B. Mayer. J'entre lui parler cinq minutes d'abord. Attendez-moi un instant* », et il entre. Cela ne dure réellement que cinq minutes, il ressort et me dit que M. Mayer n'a pas le temps, que le rendez-vous est remis à cet après-midi, et j'attends encore !

Ces quatre années ont passé comme cela, très vite, parce que l'espoir ne cesse jamais : chaque jour apporte sa chance, qui s'évanouit le lendemain au profit d'une nouvelle. Mes collègues européens, les acteurs et tout le monde, n'ont pas manqué de me manifester beaucoup d'amitié, de solidarité. Pour parler simplement, l'argent s'épuise très vite et on en a besoin lorsqu'on débarque ainsi, après une guerre : on fit en sorte que je n'en manquai jamais. Il y a une espèce de caisse de secours, et, plus tard, quand j'ai gagné de l'argent, j'ai toujours donné à cette caisse un certain pourcentage pour ceux qui sont arrivés après moi.

Au bout de quatre ans de chômage, j'ai pu travailler grâce à un geste de camaraderie, un *grand* geste de *grande* camaraderie, de Robert Siodmak... Non, voilà que je m'embrouille dans la chronologie des événements; j'ai d'abord collaboré avec Preston Sturges à un film tiré de « Colomba » : *Vendetta*. On n'aimait pas ce que je faisais, aussi cette collaboration s'arrêta au bout de quelques jours et je crois bien qu'il y eut, après moi, quatre metteurs en scène successifs pour diriger ce film. C'est après cet incident que je reçus un coup de téléphone de Robert Siodmak; cela se passait juste à la fin de la guerre et il me dit : « *Si tu veux rentrer en Europe et trouver du travail, il faut que tu fasses au moins un film à Hollywood, sans quoi personne ne voudra te faire confiance.* » A ce moment, Siodmak était très écouté, grâce à l'énorme succès de *The Killers* et il fit ce qu'il fallut pour qu'on me donnât une chance, chez Universal.

« L'Exilé »

Et c'est comme cela qu'en une semaine, je fus engagé pour tourner *The Exile* avec Douglas Fairbanks Jr. C'est un film produit par Douglas lui-même et que j'ai tourné avec une très grande liberté.

— *Cela se voit.*

— Vraiment ? Moi, je doutais beaucoup de ce film. Dès notre première rencontre, Douglas devint un grand ami. Il me disait que ce ne serait probablement pas le genre de film que l'on attendait de lui, mais que l'on allait bien s'amuser. On s'est en effet énormément amusé en tournant ce film, peut-être même un peu trop, parce qu'il m'arrivait très souvent de filmer des scènes sans savoir qui tire sur qui, pourquoi on tire, pourquoi on tue.... Bref, j'ai eu du mal à suivre. Je crois que cela se sent dans le film, mais j'ai pris beaucoup de plaisir à faire travailler Fairbanks, parce qu'il incarnait dans le film un homme très détendu, plein de joie et d'une imagination très pure et très gaie.

— *C'est d'ailleurs le film où il rappelle le plus son père.*

— Vraiment ? Il a un véritable culte pour son père. Nous avons passé des week-ends chez lui à regarder les vieux films de son père et il me racontait toutes sortes de souvenirs. Je trouve qu'il est dommage que cette tradition du film d'aventures féeriques se soit perdue avec le parlant ; il y a plus d'aventure que de féerie dans les films de ce genre aujourd'hui.

— *Vous vous êtes amusé également avec les décors : le chaland dans la campagne hollandanse, le moulin...*

— Oui. Les décors de *L'Exilé* furent réalisés par un homme qui n'avait jamais fait de cinéma — je ne trouve pas son nom pour l'instant — et qui venait du théâtre. Très souvent, les experts lui disaient : « *Mais Monsieur, vos décors sont théâtraux !* » Et il répondait timidement — il était petit et tout pâle : « *Et alors, pourquoi pas ?* » Douglas voyait les choses de la même façon, et je crois que cela se sent dans les décors.

C'est en tournant ce film que j'ai commencé à aimer Hollywood. Je n'avais pas de préjugé envers Hollywood, mais, quand on ne travaille pas, on n'aime pas la ville ou le pays où l'on vit. Quand on travaille et que l'on travaille avec des gens que l'on aime, on trouve la ville, Rome, Hollywood, Berlin ou Paris, magnifique. Et tandis que je voyais les rushes tous les soirs, on commençait déjà à me parler d'un autre projet pour le même studio : c'était *Lettre d'une inconnue.*



Peres et Balpêtré au rendez-vous du *Plaisir.*

« Lettre d'une inconnue »

C'est surtout grâce à un auteur que vous connaissez sûrement de nom, Howard Koch, qui était mon ami, que s'ouvrirent devant moi les portes du bureau de Bill Dozier, mari de Joan Fontaine et vice-président du studio, avec qui je parlais de ce projet. Pour que commence la véritable mise en chantier, il fallait l'accord suprême du président de la Compagnie, *Bill Goetz, le vrai président*, pas le vice-président. Ah ! la hiérarchie... Pour lui parler en toute tranquilité, je savais combien il était difficile d'obtenir un rendez-vous; et il y a toujours le téléphone pour interrompre les conversations. Mais il y avait un bain turc au studio et je me suis arrangé pour prendre un bain de vapeur en même temps que lui. Tout nu, sous les douches, je l'ai entrepris sur *Lettre d'une inconnue ;* je lui disais que j'étais le seul metteur en scène au monde à pouvoir faire ce film, et il me répondait simplement, en hochant la tête: « *Why not* », ce qui signifie « pourquoi pas ». Et voilà.

— *Là encore vous avez été entièrement libre ?*

— Absolument. Il existait déjà un script, mais j'ai obtenu de le refaire complètement, à mon idée, avec Howard Koch. Comme les chefs de studio étaient très inquiets, on fit une « *preview* » pour ce film. Connaissez-vous les « previews » ? Les spectateurs remplissent des cartes qui peuvent être décisives pour la sortie du film. La séance eut lieu à Pasadena, une ville proche de Hollywood; nous étions terriblement impatients de connaître les résultats, aussi on s'est arrêté tout à côté du cinéma, sous une enseigne lumineuse qui se balançait devant un magasin de vêtements pour hommes. Enfin, on nous apporte le premier paquet de cartes. L'un de nous lit à haute voix. Une carte:

« Vous aimez le film?.................................... Oui.
L'histoire est-elle bonne?................................ Oui. »

Une autre carte:

« Vous aimez le film?.................................... Pas du tout.
Le scénario vous paraît clair?.......................... Non. »

Le directeur du studio tirait les cartes l'une après l'autre. A chaque « oui » ou « non », son visage se relevait vers moi, satisfait ou mécontent, me prenant à témoin ou lourd de reproches. Ces cartes sont très détaillées, comme vous allez le voir:

« Comment trouvez-vous le film?.......................... Formidable.
L'histoire vous paraît-elle claire?...................... Lumineuse.
Et la distribution?...................................... Brillante.
La musique?.. Très belle.
Quels changements de distribution proposez-vous ?.......... Tout est parfait.
Que pensez-vous du problème exposé?...................... Merveilleux.
Pouvez-vous vous identifier aux personnages?................ Absolument.
Allez-vous recommander ce film à vos amis?................ Certainement.
Sexe? .... Masculin.
Age? .... 9 ans » !...

Ce fut une très heureuse production: j'en ai eu la preuve récemment encore. Il y a quinze jours, Bill Dozier, qui n'était pas venu en Europe depuis très longtemps, est arrivé à Paris et m'a téléphoné ici. Comme tous les Américains de passage, il était au lit, victime de la trop bonne nourriture, et il n'est pas sorti de son hôtel. Il m'a raconté que le film faisait une nouvelle carrière à la télévision; à sa sortie en Amérique, sa carrière avait été assez faible: je tremblais que les producteurs — qui étaient devenus vraiment des amis — ne rentrent jamais dans leur argent. Mais les recettes en Europe ont été très bonnes et maintenant, c'est l'un des films préférés de la télévision américaine. C'est un phénomène très intéressant: certains films, trop intimes, échouent lors de leur exploitation et marchent très bien à la télévision.

— *Il en est exactement de même pour certains films américains de Jean Renoir:* L'Homme du Sud *et* Le Journal d'une femme de chambre.

— Très bon film, *Le Journal d'une femme de chambre.* Formidable.

— *Ils font maintenant une très belle carrière à la télévision.*

— Les gens qui entrent dans une salle de cinéma sont encore préoccupés par leur voiture qu'ils viennent de garer après avoir tourné dix fois autour du cinéma, ou bien ils sortent de leur bureau, encore soucieux, et l'agitation de la rue les poursuit et se prolonge,

avant le film, dans les actualités; il se peut donc qu'ils ne soient pas assez détendus pour voir un film qui demande au spectateur de se concentrer, tandis que chez soi, dans un fauteuil, après dîner, la chambre plongée dans l'ombre, on peut apporter cette concentration, on devient complice du film. Cela devrait nous faire envisager l'avenir de la télévision avec beaucoup d'optimisme.

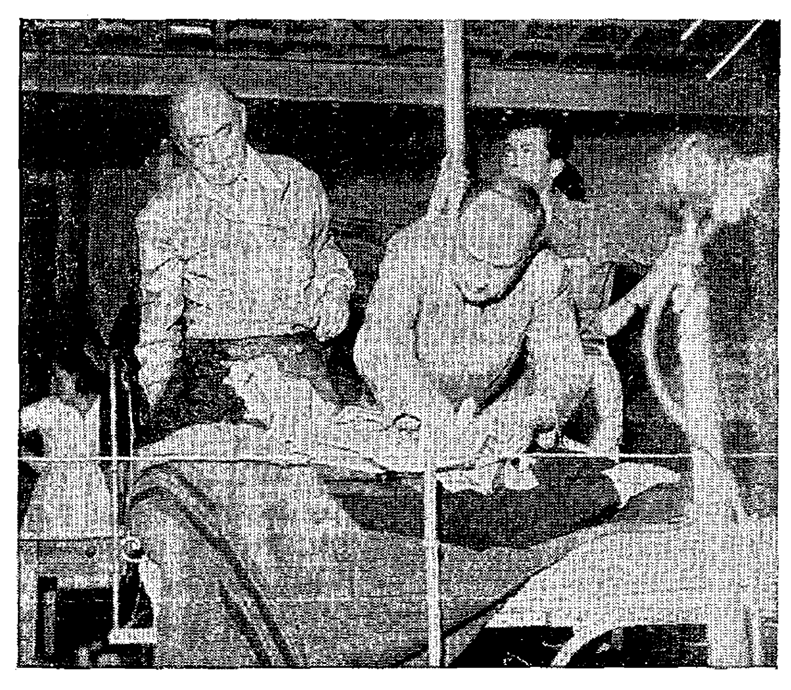
— *Puis vous avez quitté la Universal ?*

— Oui. Ensuite j'ai travaillé pour la M.G.M. J'ai tourné *Caught,* que j'aime assez. Mais j'ai eu des difficultés avec la production au sujet du script et le film déraille vers la fin ; oui, cette fin est vraiment presque impossible, mais jusqu'aux dix dernières minutes, ce n'est pas mal.

J'ai reçu hier une lettre de James Mason qui m'écrit qu'il a revu le film à la T.V. et qu'il trouve tout parfait sauf lui, sauf son jeu. Il produit un film en ce moment que met en scène un grand ami à moi, Nick Ray, qui fut découvert par John Houseman. Mason voudrait faire un film en France ; je lui ai conseillé Becker comme metteur en scène. Mason me dit qu'il tournera en France à condition que le travail avec lui soit très rapide, qu'il soit payé très cher, et il précise : « *payé veut dire toucher de l'argent et non participer, par mon salaire, au financement du film, si toutefois il existe en Europe une compagnie que tu n'as pas ruinée et qui soit assez riche pour me verser la somme exorbitante que je demanderai.* »

— *Avec* La Ronde *vous renouiez avec l'un de vos auteurs favoris ?*

— Oui, et il y a une très jolie chose dans la vie même de Schnitzler: il a écrit « La Ronde » à 23 ans et « Liebelei » à 40, et on croirait le contraire. Mais quand on connaît bien son œuvre, on comprend: « La Ronde » s'oppose à l'amour et son cynisme n'est pas le fruit d'une expérience vécue, tandis qu'à 40 ou 45 ans, Schnitzler a la nostalgie de la pureté et c'est pour cela que dans « Liebelei », la pureté est vraie, parce qu'elle est vécue. S'il avait écrit « Liebelei » à 23 ans, il se serait laissé aller à une mélancolie beaucoup trop romantique, tandis qu'à 40 ans il a pu voir son sujet avec la distance nécessaire. C'est pour cela que je trouve que « La Ronde », malgré son cynisme de la vingt-troisième année, a une



Max Ophuls et Annenkov appliquent à Jean Galland le fameux « masque ».



Geraldine Brooks et Joan Bennett sont « désemparées ».

pureté, une fraîcheur splendides. C'est une pièce qu'il a écrite en défendant de la jouer : elle était dédiée à la lecture.

— *Mais on l'a tout de même jouée ?*

— Oui, plus tard. On la joue maintenant en Amérique : grâce au film, la pièce a trouvé audience. Elle est faite uniquement d'une suite de scènes : il n'y a pas de meneur de jeu. Ce personnage, c'est de ma fabrication cinématographique.

« Lola Montès »

— *Lorsque* Lola Montès *est sorti, tout le monde a été surpris, mais vous-même n'avez-vous pas été surpris par votre film, ou même par la surprise générale ?*

— Voilà, je vais vous dire exactement ! J'ai été surpris d'être pris pour un révolutionnaire ou un rénovateur, parce que je croyais que tout ce que j'avais fait était la chose la plus normale du monde ; je vous assure, il n'y a pas une seule recherche dans *Lola Montès*, parce que j'ai été véritablement emporté par le sujet, et aujourd'hui encore... Je puis vous assurer que, lorsque je voyais les rushes et que les gens de la projection me disaient : « *Ce bleu ! Ce rouge ! C'est trop osé !* », je ne m'en rendais pas compte. Tout ce qu'il y a de bien dans *Lola* m'est peut-être arrivé à cause de mon inexpérience de la couleur et du cinémascope : quand je regardais dans le viseur de la caméra, c'était comme si j'étais né la veille ; je faisais tout tel que cela se présentait devant moi. Il y a une chose qui m'a fait très peur : les enchaînés. J'avais commis une faute que j'ai tenté de corriger ; quand vous dites : « *Ici, enchaîné* », vous devriez savoir ce que cela va donner comme couleurs. Lorsqu'on enchaîne un ciel bleu sur une table jaune, il y a un moment où les couleurs se mélangent et il faut tenir compte de cet élément, sous peine d'avoir de grosses surprises. Tout en faisant le film, j'ai compris : alors j'ai amené les scènes à une couleur finale et commencé la suivante avec la même couleur ; mais on ne peut pas toujours le faire à volonté. L'enchaîné est un moment impressionniste, et l'on peut obtenir des choses extraordinaires si on l'a compris et si l'on pense l'enchaîné en même temps que la scène.

Savez-vous que c'est le premier film qui me vaut tant de lettres, surtout de jeunes spectateurs ? Anne Vernon m'a bien fait plaisir aussi en me téléphonant qu'elle avait bavardé au Festival du Cirque avec une écuyère « haute école » et un dresseur de chevaux qui lui avaient longuement parlé du cirque de *Lola* et dit qu'ils le trouvaient épatant, tout à fait conforme au cirque rêvé dans leur enfance. Ils n'ont pas dit : « *Cela n'existe pas, on ne fait pas cela dans un cirque.* » J'étais très content.

Lola Montès a fait naître en moi le désir de raconter des histoires en les domptant. Même si je suis coupable, la route où je me trouve me plaît tellement que je voudrais continuer à tout prix ; mais on va se méfier. Personne ne va me confier un deuxième film de ce genre. Je dois faire maintenant un film très sage, et puis un autre... moins sage. D'ailleurs, en ce moment, je dis aux producteurs : « *Je vous conseille de faire mon prochain film, mais pas le suivant !* »

J'ai vu hier la version anglaise de *Lola* qu'on a essayé de terminer derrière mon dos, pendant que j'étais en vacances en Allemagne. L'attitude du directeur général de Gamma Films me semblait déjà très suspecte, parce qu'il me téléphonait tout le temps en me disant : « *Reposez-vous bien, je vous prie, reposez-vous bien !* » J'ai vu les coupures, c'est incroyable, à croire que les gens qui font ça non seulement manquent de respect envers ce que vous avez fait, mais ne savent même pas lire.

Dans la grande époque du théâtre en Europe Centrale, pour devenir directeur de théâtre, avoir le droit d'engager des artistes et être propriétaire d'une entreprise théâtrale, on était forcé d'être accepté par les auteurs et les acteurs qui vous donnaient alors ce qu'on appelait une « concession artistique ». Ainsi fut éliminé le propriétaire de théâtre qui n'était qu'homme d'affaires. La maison de production de *Lola* n'a pas *voulu* ce film, n'a jamais *connu* ce film.

— *N'était-ce pas déjà le même cas pour* Le Plaisir ?

— Un peu, mais s'ils ont eu du mal à financer le film, ils l'ont soutenu après, beaucoup. Tandis que ceux de *Lola* n'ont aucune intimité avec le film, ont été surpris par lui. Il me semble que, malgré qu'il ait une carrière très dure en France, il va lentement récupérer son argent. Il y a des résultats très étonnants en Allemagne : cinquième semaine à Berlin. Il pourrait marcher en Angleterre si on a la chance qu'il ne soit pas distribué par une petite maison, parce que les petites maisons anglaises font leurs bénéfices avec les films français un peu cochons. En Allemagne, il bénéficie aussi d'une détaxation spéciale pour sa valeur artistique.



Joan Fontaine dans *Lettre d'une inconnue.*

— *Est-ce que le* « ça ne va pas » *du Roi de Bavière sur la scène du théâtre vient d'une mauvaise prise ?*

— Pas exactement. Pendant la première répétition, alors que je lui avais dit de traverser ce morceau de décor, il a eu une hésitation naturelle ; je lui ai dit qu'il se faisait vieux, mais qu'on pouvait garder ce jeu de scène, parce qu'il était normal de la part d'un roi.

— *Et l'acteur qui joue le rôle du peintre, n'était-il pas déjà dans* Liebelei ?

— Si. Nous étions jeunes à l'époque... Tout le temps se posait le problème des femmes : se marier, ne pas se marier, se séparer, ne pas se séparer. Pendant *Liebelei,* il vivait avec une femme peintre qui lui faisait des scènes et il me dit : « *Je traverse une crise. Je voudrais vivre seul, mais c'est très difficile.* » Je lui demandai pourquoi il ne la quittait pas ; il me dit : « *Une des raisons, c'est que le matin, quand je me lève, je ne sais pas qui m'apporterait ma tassé de cacao.* » Et le temps passe. Il se marie pour la huitième fois, mais moi je n'avais pas beaucoup de nouvelles de lui. Arrive l'émigration, France, guerre, Amérique. Pendant la guerre, quelqu'un arrive d'Allemagne, vient me voir chez moi et me dit : « *Je dois te donner les meilleures pensées de Bernard. Il te fait dire qu'en ce moment il n'a même plus de cacao !* »

J'avais connu aussi le « médecin des oreilles ». Il a 83 ans maintenant ; c'est un ancien jeune premier de théâtre : comme spectateur, je l'ai beaucoup admiré et je ne pensais pas travailler un jour avec lui. Il vit maintenant à Munich. Comme il aime beaucoup le vin, pour lui faire jouer sa scène, le faire se déplacer dans le décor, on avait caché partout des verres de vin. C'est pour cela qu'on le voit boire au milieu de la scène, quand il parle de Mozart ; pour qu'il se souvienne qu'il fallait aller là, on avait mis un verre à cet endroit. Après le tournage, je lui demandai si le vin était bon : « *Je ne pourrai pas le dire ce soir, parce que j'ai trop bu.* »

Le mot baroque

— *Beaucoup de gens, à propos de* Lola Montès, *ont parlé de* « *baroque* ». *Ce mot vous a-t-il étonné ?*

— Le mot « baroque » signifie pour moi une période d'architecture, et j'ai du mal à dire quand elle commence ou quand elle se termine. Je sais très bien que j'ai dit quelque fois : « *Çà, c'est Renaissance* », et on m'a répondu : « *Mais non, mais non, c'est Baroque !* » Et quand j'ai dit : « *Il me semble que voilà du Baroque* », on m'a répondu : « *Mais non, c'est Empire !* » Je crois que le mot lui-même a subi une transformation chez les gens qui l'utisent aujourd'hui. Je ne sais pas ce qu'ils veulent dire exactement quand ils l'emploient. Est-ce qu'ils veulent dire « voluptueux » par exemple ? Je connais bien des églises en Autriche dont on m'a dit qu'elles étaient baroques : ce baroque-là, je le trouve charmant, il a des reflets de soleil, il est vraiment musical et il donne une certaine dignité au cadre. Mais je ne sais pas ce que l'on veut dire exactement lorsqu'on l'utilise pour les films : je comprendrais qu'on l'emploie pour certaines parties à l'intérieur d'un film, qui correspondraient à ce que je viens de vous dire. Mais pour le reste... je ne sais pas pourquoi on l'emploie. Le savez-vous ?

— *Peut-être parce qu'on l'emploie dans un sens très large, dans le sens où le baroque serait une alliance de la légèreté et de la gravité, comme on dirait par exemple de Mozart qu'il est un musicien baroque.*

— Dans ce cas-là, ce serait évidemment un compliment... un compliment qui me fait même un peu peur !

— *Certains critiques vous reprochent votre intérieur d'église normande dans* Le Plaisir.

— C'est très drôle. D'Eaubonne a fait une première série de croquis ; c'est un homme que j'adore et que j'admire énormément, malgré son caractère terrible. Il me les apporte donc et je lui dis : «*Mais écoutez, vous vous trompez ; ça, c'est une église qui pourrait être en Autriche !* » Il me dit : « *Pourtant mon église est composée d'une église qui se trouve en Espagne, dans le village de X..., à proximité de la frontière française, et d'une église normande.* » Cela lève mes dernières hésitations, parce que je trouvais que ces croquis étaient parfaits pour ce qui allait se passer dans l'église du *Plaisir* : là, vous avez raison, le grave côtoie le léger. Je lui dis d'accord. Et nous tournons. Et puis je suis allé chercher les extérieurs en Normandie, car j'ai tourné les paysages en Normandie ; j'ai lu quelquefois : « *Pourquoi a-t-il tourné ce film au Tyrol !* »... On trouve l'endroit voulu et



La grâce de Simone Simon enchante Daniel Gélin dans *Le Modèle* (*Le Plaisir*).

là il y a une église : on ouvre la porte et, à l'intérieur, elle était aux trois-quarts comme celle du film, parce que naturellement, comme cela s'est produit souvent, les architectes des églises voyageaient et prenaient des idées à droite ou à gauche.

— *Vous n'avez pas précisé à d'Eaubonne le style que vous désiriez ?*

— Non, je ne demande jamais un style X..., réaliste. Je raconte l'histoire, l'atmosphère de la scène, et d'Eaubonne fait ses compositions à son idée ; je travaille très, très bien avec lui, parce qu'il comprend.

— *Mais vous aviez peut-être déjà l'idée des anges avant que ne soient faites les maquettes ?*

— Les anges ? Ah, oui !...

— *Préférez-vous travailler en studio ou en extérieurs ?*

— Je ne me rends pas compte. L'extérieur serait peut-être mieux si on pouvait soumettre le temps à l'écriture comme le peintre soumet le paysage à son écriture, si, lorsque je tourne une histoire, le paysage, le temps, l'air me faisaient la grâce de s'appliquer à cette histoire. Puisque c'est rarement le cas, je ne cherche pas tellement à tourner en extérieurs. Mais il n'y a rien d'aussi beau que d'être surpris par la gentillesse de la nature : j'ai eu par exemple un coup de chance inouï dans *Le Plaisir*...

— *Pour la plage ?*

— Oui. Si tous les extérieurs étaient aussi obéissants, ce serait magnifique.

— *Nous vous avons posé cette question parce que certains de vos films sont tournés entièrement en studio, comme* La Ronde *par exemple.*

— Oui, naturellement. Pour *La Ronde* j'avais d'ailleurs tourné un plan en extérieurs, mais je l'ai coupé. C'était pendant l'épisode du poète avec l'actrice : ils passent une nuit

dans un hôtel et le meneur de jeu qui les y a conduits en traineau attend dans le froid, les pieds gelés.

La vérité, pour moi, c'est que je ne crois pas à l'adaptation cinématographique qui essaie de briser une action par l'alternance intérieurs-extérieurs, comme c'est l'habitude, et qu'au lieu de faire dire par un personnage : « *Je suis un peu en retard à cause d'un taxi qui n'avançait pas* », il faille montrer le taxi qui n'avance pas. Je ne crois pas à cela. Je crois à l'extérieur tant qu'il fait unité avec le reste, ou bien tant qu'il est un choc dramatique : il faut l'utiliser comme une couleur dramatique et non au hasard du réalisme.

— *Cet extérieur-choc, nous le trouvons par exemple dans* La Maison Tellier?

— Oui, voilà. L'extérieur-choc peut être extrêmement intéressant.

— *A propos de Schnitzler tout à l'heure, vous insistiez sur la pureté. On retrouve très souvent ce sentiment de la pureté dans vos films,* Le Plaisir *justement, ou* Lettre d'une inconnue.

— Je ne peux pas vous expliquer complètement tout ce que je vous dis. Quant à première vue le thème de la pureté ne se trouve pas dans un sujet, il se peut que le sujet se développe vers cette même conclusion, conclusion qui n'a pas d'explication, dont l'explication n'est certainement pas dans la vie...

J'aime Balzac depuis longtemps

J'ai téléphoné à Louise de Vilmorin pour lui demander si elle n'avait pas un sujet ; elle m'a envoyé son dernier roman avec une très jolie dédicace : « Histoire d'aimer ». Vous l'avez lu ?

— *Oui.*

— Voilà encore un exemple. Il est peut-être dangereux de vouloir se juger, mais je suis sûr de ne pas être un moraliste ; peut-être qu'on cherche toujours cette beauté de la pureté, même sans le savoir : c'est la plus jolie qu'on puisse trouver. Et il y a cela, dans ce roman.

— *Il nous semble difficile à adapter.*

— Non, non, facile ! Si je le fais, vous allez voir. Très facile !

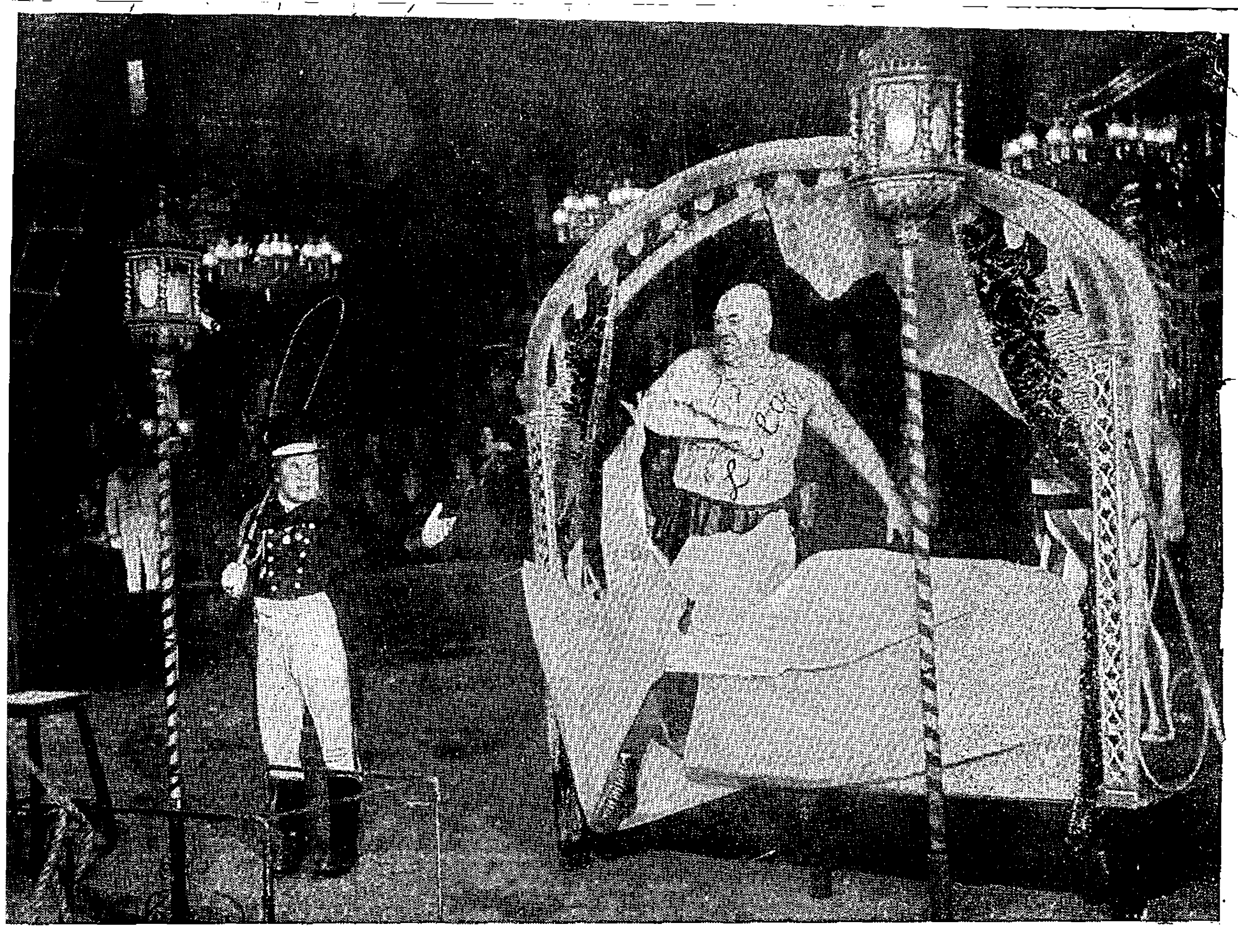
— *« Histoire d'aimer » a l'air d'être le roman le plus léger de Louise de Vilmorin, mais en réalité c'est le plus grave.*

— Exactement. Quelqu'un m'a dit : « *Ecoutez, je ne comprends pas; ce roman est d'une banalité effarante* », mais nous avons là, encore une fois, la même chose que dans *Lola Montès :* la profondeur se cache derrière la banalité. Elle a écrit ce livre avec un courage incroyable, parce que, à première vue, ce n'est vraiment que deux femmes qui parlent, avec en arrière-plan la mort, qui est si proche de l'amour: les deux se touchent, il n'y a rien à faire. Un jour je pourrai peut-être faire « Tristan et Yseult »... Mais là, ce jeune homme qui vit sur un tombeau ou la volte-face de la fin, tout est d'une force extraordinaire. J'ai beaucoup de mal maintenant à trouver un sujet, parce que je me rends compte que ma réponse à certains reproches industriels devrait être de tourner un film bon marché. Le sujet d' « Histoire d'aimer » pourrait m'être d'un grand secours.

Et puis, il faut que je vous dise : j'ai enfin lu « Le Lys dans la vallée ». Il y a là une complexité dans la vie sentimentale de l'homme qui me plaît beaucoup : c'est assez souvent proche de Musset dans la mélancolie, c'est différent du Balzac que je connaissais. J'aime beaucoup ce roman, et je ne peux pas dire pourquoi ; il m'arrive la même chose qu'avec Schnitzler par exemple : je *vois* chaque chose, c'est tout. Je la vois tout de suite, et pas de deux manières différentes : je la vois comme cela devrait être. Et cela, c'est un sentiment terriblement rare quand on lit un livre. On peut le comprendre, on peut suivre l'histoire, mais on ne la voit pas. Et là, c'est comme si Balzac était déjà le metteur en scène : il dicte les images avec une netteté optique tout à fait surprenante ; il n'y a pas à discuter. Malheureusement, personne ne voudra me laisser faire ce film pour l'instant parce qu'il coûterait trop cher.

— *Vous le feriez pourtant en Touraine, en extérieurs réels, avec peu de personnages ?*

— Oui, mais quelle Touraine ? Il faudrait attendre qu'elle se prête exactement à cette histoire, il faudrait attendre que le ciel ait la couleur voulue. Et le monde dans lequel se passe l'histoire est d'un luxe !... Il n'y a rien à faire. On ne peut pas non plus supprimer



« et... depuis, Lola ne fait jamais rien sans Bu-ja-koff ! »

la jeunesse de Félix : je crois qu'elle est absolument nécessaire. Il faut la montrer ; et là, les psychanalystes pourront toujours venir prendre des leçons.

Je lis ce roman en allemand, je dois avouer, parce qu'en français, un mot ou l'autre peut toujours encore m'échapper ; il y a des mots difficiles quelquefois : je lis et à la fin de la page je crois avoir compris, mais je risque bien souvent de ne pas sentir la beauté d'un mot, tandis qu'en allemand je suis sûr que rien ne m'échappe.

Ainsi quand je lis que Félix voit les châteaux, les tours et qu'il se demande partout si elle vit ou non dans cette tour-là, et qu'il la découvre pour la première fois, je sais que c'est un plan fait de loin, de très, très loin, qu'il la découvre derrière un grillage de branches dans une robe très blanche.

— *Vous voyez déjà les cadrages ?*

— Oui, c'est écrit comme cela.

— *Mais pour la rencontre...*

— L'épaule ? C'est incroyable ! C'est d'une force sensuelle irrésistible.

— *Oui, mais comment faire pour que les gens n'éclatent pas de rire ?*

— Je vais vous dire une chose terrible: s'ils éclatent, tant pis! Non, c'est peut-être faux; si on ne s'en occupe pas, on a peut-être une chance qu'ils n'éclatent pas. Mais si on s'en occupe trop, on a surtout une chance de rater.

Vraiment, depuis des années, il ne m'était pas arrivé de lire quelque chose d'aussi excitant. Chaque film que je fais pour le moment à la place de celui-là lui sera inférieur, et je ne ferai probablement jamais celui-là ! Dans ce roman, il y a un dosage du détail réaliste qui est splendide, musical; quand Balzac parle de politique, de Napoléon, etc... le réalisme remplit alors son vrai rôle: il dérange et il ralentit le sentiment dramatique, vous

en avez besoin pour concentrer les forces, pour arriver au cœur; il est présent, il est entre cette envie de toucher les nerfs dramatiques et votre émotion: il est là, et il ralentit, c'est son seul rôle dramatique et c'est splendide. Quand on ose s'en servir ainsi, on arrive à une maîtrise incroyable: c'est comme dans une symphonie, lorsqu'on le met entre la vérité des sentiments et la vérité de la vie. C'est incroyable, ce jeu là... D'une force !

J'aime Balzac depuis très longtemps. Déjà quand j'avais lu « La Duchesse de Langeais », j'aimais beaucoup qu'il fasse subir aux gens la pression des événements politiques: ses personnages sont toujours splendides d'indécision. Lorsqu'ils sont précipités comme cela d'un côté ou de l'autre, ils nous font toujours l'effet d'être de pauvres victimes: c'est une époque de l'histoire de France que l'on vit peut-être à Prague en ce moment, cette époque napoléonienne : va-t-il revenir, ne va-t-il pas revenir ?... Chez Balzac, les hommes font très souvent moins bonne figure que les femmes face aux événements politiques; les femmes ont encore une conviction parce qu'elles ne sont probablement pas liées d'assez près à la politique: elles ont le courage de se forger une opinion. Tandis que les hommes sont opportunistes.

— *A propos du « Lys dans la vallée », vous évoquiez Musset. N'allez-vous pas mettre en scène des comédies de Musset en Allemagne ?*

— Oui, je vais commencer très bientôt. J'ai un penchant secret: la radio. J'aime beaucoup les pièces radiophoniques; tout ce qu'on ne peut pas faire au théâtre ou au cinéma, je vais essayer de le faire à la radio. J'ai écrit une mise en ondes, il y a deux ans, à Baden-Baden; j'ai fait aussi une adaptation d'un ouvrage de Gœthe qui s'appelle « La Nouvelle »: c'est une très belle chose. Maintenant, je travaille sur un petit roman d'un de mes auteurs préférés, Schnitzler encore. Je n'ai pas encore trouvé de producteur pour en faire un film: je pensais pouvoir le faire en Allemagne.

Je vais traduire aussi en allemand plusieurs pièces de Musset. J'ai découvert qu'il y a un trou dans l'échange de culture théâtrale: en Allemagne on ne connaît pas Musset, on ne le joue jamais et je crois que si je pouvais le faire accepter dans le répertoire des théâtres allemands, même si mon travail est très modeste, il sera connu et on le jouera très, très souvent, parce que Musset est très proche de Büchner; j'ai toujours dit qu'avec « Léonce et Léna » et « Fantasio », c'était comme si l'on entendait de l'autre côté du Rhin les cloches d'une église d'Alsace : il y a une séparation entre les deux, mais elle est minime.

Je crois aussi que Mozart, par exemple, est idéal pour la télévision; par quelques-uns de ses thèmes, il touche parfois à l'irréel, dans « L'Enlèvement au Sérail » ou dans « Cosi Fan Tutte ». C'est une des rares occasions dans lesquelles l'expression restreinte d'un écran comme celui de la télévision pourrait avoir un effet artistique; l'instrumentation, si fine, est également en accord avec la télévision.

— *Vous avez eu un certain temps le projet de faire un film non pas d'après « Don Juan », mais autour de « Don Juan »?*

— Oui, j'ai écrit cette histoire; je suis allé jusqu'au découpage avec Peter Ustinov: ce n'est pas moi qui l'ai abandonné, ce sont les autres. C'était l'histoire d'un chanteur d'opéra qui chante « Don Juan » à Salzbourg et qui dans la vie a les mêmes aventures que Don Juan. Ce devait être une production anglaise.

Puisque nous parlons de musique, il y a une semaine, j'ai rencontré une personne et je lui ai dit qu'il serait intéressant que l'Europe d'aujourd'hui contribuât à sa façon au film musical, à l'exemple des films américains que j'aime beaucoup. Il me demande avec quoi? Je lui réponds: n'importe quoi d'Offenbach: ça c'est vraiment la musique de ma vie. Cette personne me dit: « *Mais Offenbach n'est pas Français!* » N'est-ce pas monstrueux?

La patience esthétique

Il y a un article que j'ai lu... Mais où est-ce ? Un article de Hitchcock sur le public des frigidaires... C'est un très bon article. Il y a une chose vraiment incroyable, c'est que le public n'existe pratiquement plus. Il y a une masse de consommateurs, c'est tout. Le danger, c'est qu'on voit trop de films: c'est un danger auquel j'échappe, parce que j'ai trouvé une nouvelle excuse pour ne pas aller très souvent au cinéma; s'il s'agit du film d'un metteur en scène que l'on admire vraiment, profondément, on peut s'imaginer le film: quand vous connaissez bien l'écriture d'un grand metteur en scène, vous n'avez pour ainsi dire plus besoin de voir le film, tellement vous pouvez bien vous l'imaginer. Quant aux autres qui travaillent très mal, vous pouvez aussi bien imaginer leurs films.

Mais souvent, les gens voient trop de films. En Amérique, on commence à 12 ans, on en voit jusqu'à 20 ans et on devient alors un consommateur. Les consommateurs voient un film comme ils ont une cigarette à la bouche : ils ne savent plus s'ils fument, ils la gardent en parlant.

Il y a quelques jours, j'ai vu *Si tous les gars du monde :* vers la fin, le bateau rentre au port, le bateau sur lequel toute l'histoire s'est déroulée. Dans le port, les gens attendent, voient le bateau, l'acclament ; la musique monte, et le public se lève, n'attend pas le dernier plan : voilà la preuve que ce sont des consommateurs. Pour n'importe lequel de mes confrères à qui cela arrive, c'est la débâcle, la chute, la mort pour son métier. Entrez dans un concert : même monsieur Beethoven fait dix fois pam, pam, pam-pam... pam, pam, pam, pam, pam, paam... paaam... Persone ne le lève. Tandis que les consommateurs, je me mêle à eux et j'écoute : eh bien, je m'aperçois que vous faites votre métier pour rien, parce qu'ils le font beaucoup mieux et beaucoup plus vite surtout ! Cela commence à la première marche de l'escalier : « *Eh bien, au milieu de cette histoire, tu sais au moment où... alors moi, j'ai cru que... et l'autre...* » Et ils commencent à décomposer ce qu'ils ont vu. Ce ne sont plus des individus prêts à recevoir, ce ne sont que des gens qui viennent et consomment, et détruisent ce qu'ils viennent de consommer. Comme cela va vite ! De leur fauteuil à la porte en bas, ils ont discuté de tout, tout est fini. Ils n'en reparlent plus jamais.

Avec cette production en masse, en masse et en masse de drames, avec les gens qui en voient chaque mois six ou huit en consommateurs, il n'est pas possible qu'un film véritablement « dynamique » plaise. C'est comme pour les journaux : ils ne peuvent pas publier de poèmes ; et les gens lisent les journaux, et trois ou quatre par jour...

Jamais de ma vie je n'oublierai cette foule qui se lève : ce n'est pas parce que le film ne les a pas pris, au contraire. Mais ils n'ont plus aucune patience esthétique.

(Propos recueillis au magnétophone par Jacques Rivette et François Truffaut.)



Max Ophuls pendant le tournage du *Modèle*.

PALMARÈS DU 10e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

FILMS DE LONG METRAGE

PALME D'OR : *La Loi du Seigneur,* de William Wyler (Etats-Unis).

PRIX SPECIAL DU JURY : ex æquo : *Ils aimaient la vie,* de Andrzej Wajda (Pologne) et *Le Septième Sceau,* de Ingmar Bergman (Suède).

PRIX SPECIAL pour son scénario original, sa qualité et sa grandeur romanesque : *Le Quarante et unième,* de Grigori Tchoukhraï (U.R.S.S.) (à l'unanimité.)

PRIX DU MEILLEUR METTEUR EN SCENE : ROBERT BRESSON (France) (à l'unanimité).

PRIX DE L'INTERPRETATION FEMININE : GIULIETTA MASINA, avec hommage à FELLINI (Italie) (à l'unanimité).

PRIX DE L'INTERPRETATION MASCULINE : JOHN KITZMILLER, dans *La Vallée de la Paix* (Yougoslavie).

PRIX DU DOCUMENTAIRE ROMANESQUE : ex æquo : *Le Toit du Japon,* de Sadao Imamura (Japon). — *Quivitoq,* de Erik Balling (Danemark).

MENTION EXCEPTIONNELLE à *Gotama le Bouddha* (Inde), pour sa beauté morale et plastique (unanimité).

MEILLEURE SÉLECTION : FRANCE (*Celui qui doit mourir, Un condamné à mort s'est échappé, Niok éléphant sauvage, Toute la mémoire du monde.*)

FILMS DE COURT METRAGE

PALME D'OR : *Courte histoire,* de Ion Popesco (Roumanie).

PRIX DU DOCUMENTAIRE : *Capitale de l'Or,* de Colin Low (Canada), pour son animation originale de photographies exceptionnelles.

PRIX DU FILM DE NATURE : *Prairie d'Eté* (République Fédérale Allemande), pour la poésie de sa réalisation.

MENTION SPÉCIALE : *Les Chasseurs des mers du Sud* (U.R.S.S.) pour le remarquable travail de l'opérateur.

PRIX DE L'OFFICE CATHOLIQUE INTERNATIONAL DU CINEMA

Mentions très élogieuses à : *Celui qui doit mourir,* de Jules Dassin (France) et *Les Nuits de Cabiria,* de Federico Fellini (Italie).

GRANDS PRIX DE LA COMMISSION SUPERIEURE TECHNIQUE DU CINEMA

Le Rêve des Gonzague (Italie), pour la virtuosité des mouvements de caméra et la beauté des effets d'éclairage.

Toute la mémoire du monde (France), pour l'utilisation harmonieuse des déplacements de la caméra et la qualité de la photographie.

La Nuit des maris (Etats-Unis), pour l'équilibre judicieux des effets d'ambiance sonore et de dialogue.

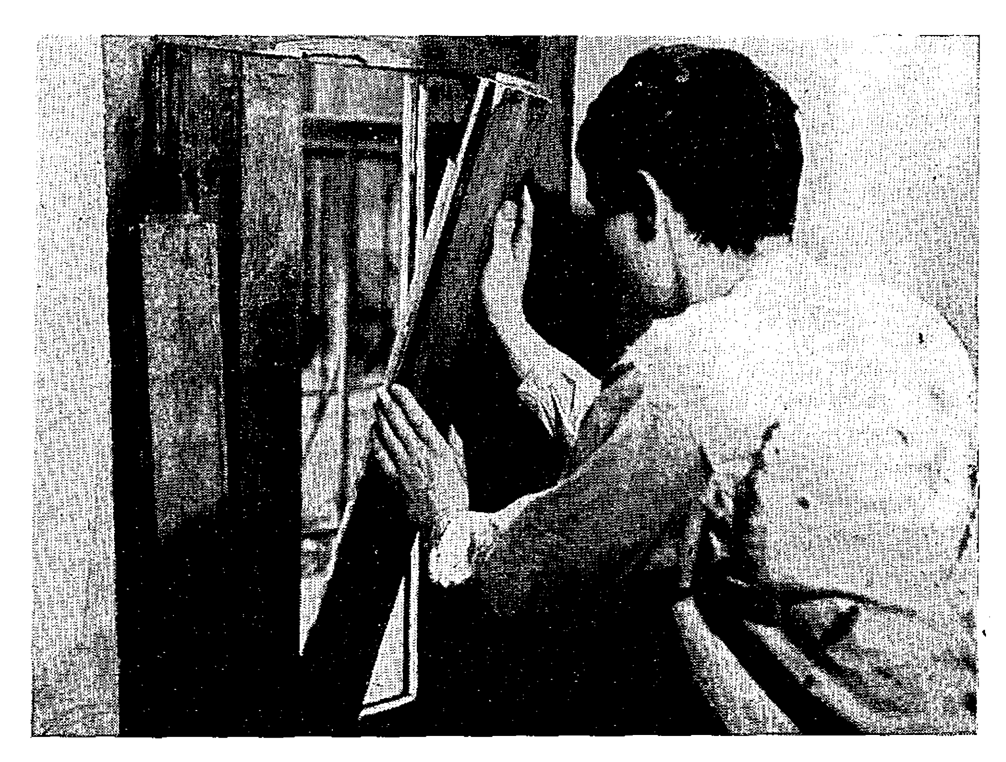
Ex æquo : *Berceaux* (Hongrie) et *Prairie d'été* (Allemagne Fédérale), pour l'excellence des prises de vues macroscopiques en couleurs.

CANNES 1957

De ce dixième festival de Cannes il y a peu d'enseignements à tirer sur le plan général, sinon celui de l'absurdité de la composition d'un jury qui décerna la Palme d'Or à l'un des plus médiocres films présentés, qui est en même temps l'un des plus plats de William Wyler. Par ailleurs, ce fut l'habituelle moisson de films très intéressants, de bonnes surprises et de révélations inattendues. Nous nous contenterons donc de passer en revue ci-dessous les œuvres qui nous ont le plus frappés. De ce bref compte rendu, nous écartons volontairement Celui qui doit mourir *dont nous publions par ailleurs une critique (page 45) et l'excellent* Quarante et unième, *dont nous parlerons dans notre prochain numéro.*

UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE

Je ne revoyais pas sans une certaine appréhension l'admirable film de Robert Bresson. L'étonnement n'est pas sans importance dans le charme (au sens fort) dispensé par cette œuvre insolite et qui ne ressemble à rien de ce que le cinéma nous offre à longueur d'année. Or, non seulement le film résiste à la seconde vision du critique prévenu, mais elle tourne à la confusion de celui-ci, car, l'étonnement ne jouant plus, l'attention peut alors se porter sur les détails et découvrir leur nécessité. La construction du film paraît plus serrée et plus dramatique et, loin de perdre en intérêt, « l'action » porte davantage. J'ai eu peine à croire que Bresson n'avait rien coupé. Demeure seulement, à mon avis, un point faible dans l'évasion : le meurtre de la sentinelle. On comprend bien sûr que Bresson n'ait pas voulu montrer comment Devigny exécutait le soldat allemand, mais il n'a pu



Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson.

éviter que cette absence qui eût dû demeurer neutre sur le même plan que beaucoup d'autres lacunes du récit, ne ressemble à une ellipse, c'est-à-dire à *l'une des figures les* plus classiques de la rhétorique cinématographique. Mais pouvait-on éviter l'alternative : l'effet d'horreur ou la litote ? De toutes façons *Le Condamné à mort* ne pouvait pas ne pas obtenir la Palme d'or. La chance de Bresson, c'est que le Grand prix soit allé justement au film incarnant l'idéal cinématographique rigoureusement opposé. En couronnant *La Loi du Seigneur*, les académiciens du jury ont rendu doublement hommage à Bresson. — A.B.

LES NUITS DE CABIRIA (Italie)

Si l'on excepte l'œuvre parfaite de Bresson, c'est Fellini et Bergman qui méritaient le plus la Palme d'or. Or, si *Le Septième Sceau* a eu droit au Prix Spécial du Jury, Fellini n'est que « cité » à la remorque de sa Giulietta d'épouse à qui échoit justement le prix de l'interprétation féminine. Nous avons déjà publié un extrait du découpage des *Nuits de Cabiria* et nous reviendrons évidemment longuement sur ce très beau film. On y retrouve tous les thèmes épars dans *La Strada* et *Il Bidone*. C'est l'histoire d'une prostituée qui tente de briser sa solitude et qui découvrira que son prochain existe mais pas de la façon qu'elle espérait. Cinq petits épisodes — la noyade, l'acteur, le bienfaiteur, la procession, le prestidigitateur — précédent l'épisode principal où intervient François Périer, clôt sur un épilogue qui touche au sublime. On pourrait faire certains reproches à *Fellini* — d'avoir mis trop d'atouts dans son jeu pour éviter l'échec commercial d'*Il Bidone*, la présence de Périer qui détonne totalement, des contorsions artificielles dans le scénario pour faire ressortir le « *message* » — *mais* il serait injuste de déséquilibrer une si courte note en ne replaçant pas ces critiques mineures dans la somme des qualités de cette grande œuvre. Disons donc que ce fut une soirée magistrale et que l'étoile de Fellini n'a jamais brillé d'un si bel éclat. — J.D.V.

LE SEPTIEME SCEAU (Suède)

Ce film trop beau pour nous festivaliers, plus encore fatigués, ramollis, paresseux qu'à Paris, est passé très haut au-dessus de nos têtes vides et nœuds-papillonnées.



Les Nuits de Cabiria de Federico Fellini.





Ils aimaient la vie de Andrzej Wajda et *Les Enfants Perdus* de Milos Makovec.

ILS AIMAIENT LA VIE (Pologne)

L'année dernière la Pologne s'était signalée par un film intéressant, *L'Ombre*, d'un jeune metteur en scène Kawalerowitz; même sans partager l'emballement de François Truffaut, on ne pouvait que trouver ce film intéressant et attendre avec attention la participation polonaise de cette année. J'avais vu à Varsovie le premier film de Andrzej Wajda *Generation (Une fille a parlé)*, œuvre un peu inégale, mais très attachante et qui, pour traiter une fois de plus un sujet de résistance, ne trichait pas avec les données individuelles de l'action politique. L'amour n'y était pas subordonné à l'idéal patriotique, il allait de pair avec lui. *Kanal (Ils aimaient la vie)* reprend avec plus d'ambition, et dans une dimension symphonique, les thèmes esquissés mélodiquement à l'échelle du couple dans *Génération*. Sans doute Andrzej Wajda est-il dépassé parfois ici par l'ampleur et la diversité de son sujet. Sa réussite est, à cause de cela, plus inégale encore que dans *Génération*, mais elle est aussi plus probante et plus significative. Nous sommes sûrs cette fois de tenir un tempérament de metteur en scène et nous augurons avec optimisme de ses œuvres futures, si du moins Wajda sait prendre conscience de ce qui subsiste de conventionnel et d'académique dans sa conception du récit et des personnages. Comme l'est plus ou moins toute la jeune génération du cinéma polonais, Wajda est un élève d'Alexandre Ford dont le formalisme plastique et dramatique n'est pas sans parenté avec celui de son homonyme américaine (sans en avoir le génie). La partie faible de *Kanal* réside visiblement dans ce que ce film a encore de commun avec *Les Cinq de la rue Barska* : une utilisation expressionniste d'un décor au réalisme très composé, une conception plastique, dramatique et psychologique de l'action d'autant plus sensible que le sujet traité appelle le style contraire. Mais la sensibilité et la franchise de l'inspiration font craquer cette carapace brillante et l'on espère que Wajda ne retiendra de ce calligraphisme que la leçon technique qu'il comporte.

Kanal nous raconte l'odyssée d'un groupe d'insurgés de Varsovie en 1944. Contraints par l'encerclement allemand à abandonner le faubourg qu'ils défendaient, les survivants d'une compagnie de résistants vont chercher, sans guère d'espoir, à rejoindre le centre de la capitale par les égouts. Ils disparaîtront presque tous dans ce labyrinthe obscur et nauséabond. Le sujet du film réside dans le comportement de chacun devant cette probabilité d'une mort atroce. Les personnages de cette nouvelle patrouille perdue sont malheureusement d'une vérité inégale ou épisodique, mais on note avec plaisir que leur psychologie personnelle et celle de leurs rapports constitue la vraie matière du film. D'après mes amis polonais, la réaction contre l'idéalisme politique conduit même à un certain irréalisme. Ces personnages parlent de la mort, de l'amour, de l'héroïsme, jamais des problèmes tactiques et politiques de l'insurrection qui constituaient pourtant un thème habituel des discussions d'alors. Il est vrai que ceux de l'insurrection d'août 1944 peuvent difficilement être évoqués. — A.B.

LES ENFANTS PERDUS (Tchécoslovaquie)

Après beaucoup de fresques historiques, de grands opéras tournés à contrecœur et de drames psychologiques longs, la Tchécoslovaquie a fait aux festivaliers la surprise d'un film beau et important : *Les Enfants perdus* de Milos Makovec et Jiri Brdecka.

La régularité linéaire du récit semble rapprocher ce film de l'esthétique théâtrale. La convergence des thèmes et des personnages (après une bataille perdue trois Tchèques, soldats de l'armée autrichienne, se regroupent : l'un d'eux qui se trouve près de son village natal amène ses compagnons dans une ferme isolée dans laquelle il retrouve, comme par



Le Septième Sceau d'Ingmar Bergman.

Nous qui avons aimé cette belle œuvre et la défendons, qu'y avons-nous compris ? Rien ou à peu près. Ce qui est certain toutefois, c'est que le *Septième Sceau* est un beau et grand film et que chaque plan donne le sentiment d'être rigoureusement conforme à ce que voulait Bergman. Qu'il s'agisse d'une peste atomique qui rapproche notre âge moyen du moyen âge, importe peu et, d'ailleurs, laissons parler l'auteur : « *Mon but a été de peindre comme le peintre du moyen âge avec le même engagement objectif, avec la même sensibilité et la même joie. Mes personnages rient, pleurent, hurlent, ont peur, parlent, répondent, jouent, souffrent, questionnent, questionnent. Leur terreur est la peste, le Jour suprême, l'étoile dont le nom est Absinthe. Notre effroi est d'un autre genre, mais les mots demeurent les mêmes. Notre position subsiste.* » — F. T.

ROSE BERND (Allemagne de l'Ouest)

Premier film tourné dans les gigantesques studios de la « Bavaria », *Rose Bernd*, représentant l'Allemagne de l'Ouest, fut réalisé par le plus célèbre metteur en scène de l'Allemagne de l'Est, Wolfgang Staudte. Adapté d'une pièce naturaliste de Gerhard Hauptmann, dont il transpose le cadre et modifie le dénouement, le scénario conte les tribulations d'une fille de ferme troussée, puis engrossée. Cette infortune de l'effronterie involontaire a laissé froide l'assistance cannoise, peut-être à tort. Il s'agissait pour Staudte d'un travail de commande auquel il s'est attelé avec une conscience méritoire. Il a même trouvé, pour ce genre d'entreprise, qui se recommande du matérialisme germanique, le style idéal, certes sans brillant, épais, un peu lourd, mais attentif à souligner les volumes, les distances, les matières. Routes, arbres, champs, vaches et fermes, carrioles et pluie, tout est d'une irrésistible réalité.

Le point faible, en définitive, réside dans l'interprétation de Maria Schell. Où passe le sourire de cette suissesse allemanique, l'herbe ne repousse plus, ce qui gêne fort, dans un film où l'herbe joue un rôle. Elle rit trop gai, pleure trop triste. Au cours de la conférence de presse, Maria Schell expliqua avec une désarmante naïveté que le metteur en scène lui avait laissé interpréter son rôle comme elle l'entendait. Ce fut peut-être la seule erreur de Wolfgang Staudte. — C. C.

hasard, sa fiancée mariée à un autre) la concentration de l'action dans quelques lieux successifs (le champ de bataille, la forêt, la ferme) l'importance du dialogue conviendraient au cadre limité de la scène. Mais cette clarté dramatique, de même que la simplification de certaines situations résultent d'une chaleureuse volonté de preuve.

Chacun des moments de cette trame, qui passe par plusieurs paliers inexorables, est remarquable. La plasticité de la séquence d'introduction ou du cauchemar du hussard s'expliquent mieux quand on pense que Makovec et Brdecka, grands amis de Trnka sont aussi des cinéastes d'animation. Par contre, la déchirante et courte rencontre de la jeune femme et de son ancien fiancé, la symétrie tragique des mises à sac dont se souvient le hussard et de celle qui se déroule à la ferme au passage des Prussiens, l'exactitude des uniformes et des armes d'époque dont les tirs ralentis et fumeux donnent au paysage un cachet d'époque, prouvent une véritable maîtrise de la direction d'acteurs et de la mise en scène.

Makovec et Brdecka ont apporté dans l'aménagement dramatique de ces *Enfants perdus* de très originales qualités de cœur et d'intelligence. Aux trop beaux sentiments de l'objection de conscience dont la mécanique des guerres n'a que faire, mais qui satisfont les académiciens des jurys, ces deux cinéastes ont préféré exposer des objections de raison qui prennent la peur, la honte, la stupidité de la guerre pour ce qu'elles sont. C'est ce que prouve l'hécatombe progressive de la majorité des protagonistes des *Enfants perdus* commentée par le monologue continu, hargneux du cuirassier qui mourra le dernier, admirablement interprété par Gustav Valach. — A.M.

LA NUIT DES MARIS (U.S.A.)

Produit, conçu et réalisé par le gang de *Marty* (Paddy Chayesvsky, Hecht, Lancaster et Delbert Mann), *The Bachelor Party* constitue une bonne surprise. Il ne s'agit plus cette fois du malheur des affreux, mais de la solitude des hommes et des femmes, mariés ou non, de l'incommunicabilité entre les êtres.

Don Murray, le cow-boy excité de *Bus Stop*, est ici un petit comptable mal payé et assez bien marié. Sa petite femme, un matin, lui annonce qu'elle est enceinte. Le même soir, il accompagne ses collègues de bureau dans une virée, l'un d'eux enterrant en pleurnichant sa vie de garçon. Au cours de cette nuit des bouffis interrompue manque de fonds, un peu de vérité çà et là se fait jour sur des personnages que nous abordions au début du film sous l'angle étroit de la satire des apparences.

Ce film assez pauvre techniquement, inégalement interprété, excellemment dialogué, bénéficie d'une amirable photographie de Joseph La Shelle et surtout de l'influence exercée par les films de Fellini à Hollywood : sujets plus personnels, davantage de franchise et de justesse. — F. T.

LA MAISON DE L'ANGE (Argentine)

La Maison de l'Ange est un film poétique et romanesque, influencé très fortement par *Le Rideau Cramoisi* d'Alexandre Astruc. L'histoire se déroule en 1930. Trois jeunes filles de la bonne société sont prisonnières de leur éducation religieuse et brimées dans leurs élans affectifs par une mère dévote et tyrannique. Une des jeunes filles se donne à un jeune politicien qui vient passer dans la maison la nuit précédent un duel à mort; le jeune homme devient le meilleur ami du père de la jeune fille qui, tous les vendredis à la même heure, lui offre le thé sans regarder son visage. Leopoldo Torre Nilsson dont c'est le troisième film est un esthète fort doué, mais sa mise en scène est peut-être un peu trop compliquée pour un sujet au départ très simple. Dialogues littéraires et légèrement emphatiques; photo magnifique, musique concrète, succès probable au Vendôme. L'expression *un son argentin* revêt un sens supplémentaire. — F.T.

FUNNY FACE (U.S.A.)

Le dernier film de Stanley Donen fut accueilli fraîchement à Cannes. Comme *Un Amé-*

La Nuit des maris de Delbert Mann et *La Maison de l'Ange* de Leopoldo Torre Nilsson.

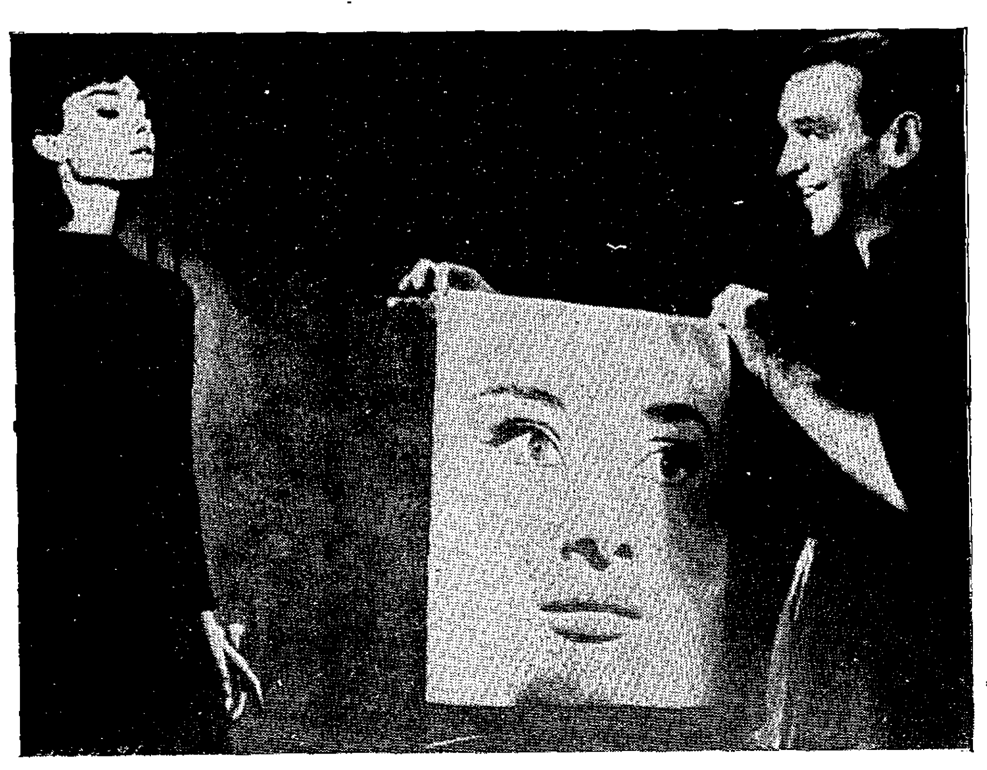




ricain à Paris qui passa inaperçu il y a quatre ans, *Funny Face* est le type même *de film à* ne pas présenter dans un festival. La comédie musicale américaine est un genre assez méprisé en France où il paraît mineur: *a fortiori* devant l'aréopage cannois prend-t-il figure de bleuette commerciale. Sans doute *Funny Face* n'est pas le meilleur film de Stanley Donen et d'abord parce que Fred Astaire vieilli ne vaut pas Gene Kelly et Audrey Hepburn, sur le plan de la danse, Cyd Charisse. Le scénario non plus n'est pas génial, inférieur à celui de *Singing on the Rain* ou *On the Town*, mais, cela dit, l'entreprise est extrêmement séduisante. Cette histoire de trois *Américains à Paris* — un photographe, un mannequin malgré lui et une directrice de revue de mode — a été traitée plastiquement dans le style de VOGUE ou d'HARPER'S BAZAR et le travail considérable effectué sur la photo (qui rapproche paradoxalement le film du *Quarante et unième)* est admirable. La séquence, toute en rouge, dans le laboratoire de tirage, est un modèle du genre. De plus Audrey Hepburn qui a eu l'intelligence de ne pas se prendre au sérieux quand elle danse, est exquise. — J. D.-V.

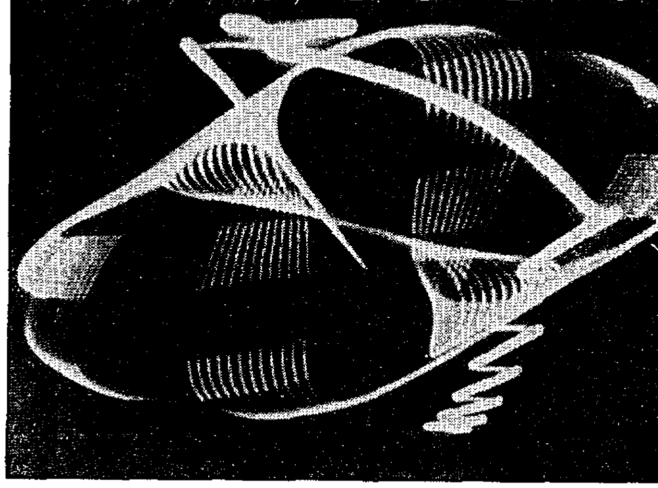
GUENDALINA (Italie)

Influencé par *Sabrina*, *les Vitelloni* et *Donatella*, le dernier film de Lattuada constitue une sorte de trahison du néo-réalisme; avec son héroïne de roman féminin, capricieuse et charmante, petite chipie au grand cœur, gourde sentimentale aux mille fantaisies, Lattuada travaille pour l'exportation et offre au public étranger une image de l'Italie conforme à celle que l'on trouve dans les pires films hollywoodiens *Fontaine des amours* ou autres. C'est du néo-réalisme décrassé, parfumé, truqué, l'Italie qui fait le trottoir. Les garçons sont bien habillés, les cheveux coupés au rasoir dans cette comédie qui nous reporte de vingt ans en arrière. Alors que le cinéma américain rompt avec la convention et nous offre avec *La Nuit des Maris* une comédie franche, audacieuse, inspirée de Fellini, Lattuada, lui, avec lourdeur et sénilité accommode Fellini à la sauce Billy Wilder. Jacqueline Sassard, bras raides, yeux peints et repeints, cheveux interminables et gras, imite Audrey Hepburn et ne quitte pas la convention une seule seconde. Le ton est faux d'un bout à l'autre de ce film tristement efficace. — F. T.



Funny Face de Stanley Donen.





En jonglant, dans *Le Petit Parapluie,* avec de véritables jouets, Bretislav Pojar confirme un sens de l'animation qui le classe parmi les meilleurs animateurs du monde (à gauche). — Hors Festival ont été présentés de curieux courts métrages abstraits de Mary Ellen Bute, sous le titre général de *Seeing Sound.* Cherchant à donner à ses images la valeur abstraite de la musique, elle les crée avec un oscilloscope spécial.

...MANQUE D'ANIMATION

Les amateurs d'image par image n'ont pas été avantagés, cette année, au Festival de Cannes. Si certains journaux ont annoncé la révélation d'un Walt Disney japonais, à propos du *Toit du Japon,* il ne s'agissait que d'un émule du Disney deuxième manière, le montreur d'ours.

Certes l'animation canadienne était représentée par Colin Low *(Sports et Transports)* et par Wolf Kœnig, mais leur œuvre était un film sur documents, *Capitale de l'Or,* qui reçut d'ailleurs le Prix du Documentaire.

De même les Tchèques Makovec et Brdecka ne furent pas absents de Cannes, mais grâce à un important long métrage de prise de vue directe : *Les enfants perdus.* D'ailleurs ni Low, ni Kœnig, ni Brdecka, ni Makovec n'étaient à Cannes en personne. Heureusement, le jeune réalisateur tchèque Bretislav Pojar avait accompagné son *Petit parapluie.*

Les films d'animation présentés se placèrent presque tous sous le signe du digest. Deux d'entre eux étaient des génériques de cinq et dix minutes : un diable mal dessiné changeait les titres de *Faustina* et Saül Bass, à l'occasion du *générique à la fin* du *Tour du Monde en 80 jours* nous offrit un éblouissant résumé des célèbres aventures.

John Halas et Joy Bachelor ont présenté cette année une *Petite Histoire du Cinéma* qui, par son humour léger, par l'éclat moderne de son graphisme et de ses couleurs réjouit les festivaliers, confirmant le ralliement de John Halas aux canons du « nouveau style ».

La Roumanie envoya également une petite histoire de la terre intitulée *Courte Histoire.* Ce film réalisé par Ion Popesco Gopo, le plus fertile animateur du jeune cinéma d'animation roumain marque un réel progrès sur ses précédentes réalisations ; les efforts d'économie expressive et de stylisation faisant, de très loin, penser aux productions de Bosustow. On peut attendre les prochaines œuvres de ce réalisateur. Il est par contre proprement stupéfiant de donner à Courte Histoire la Palme d'Or du court métrage (celle du *Ballon Rouge* et de *Blinkily Blank).* Mais les palmarès de Cannes ne méritent pas d'être commentés.

MARIONNETTES DE PRAGUE

C'est avec impatience que l'on attendait la dernière œuvre du réalisateur tchécoslovaque Brétislav Pojar, l'un des principaux animateurs de Trnka, réalisateur de nombreux courts-métrages d'animation : *La Chaumière en pain d'épice, Chpeibel Detective* et *Un Verre de Trop* (pour lequel il fut lauréat du Festival de Cannes. *Le Petit Parapluie,* film « pour enfants » est peut-être embarrassé par la présence d'un petit personnage conducteur et d'une séquence d'introduction qui cherche à bien faire comprendre une situation pourtant simple : des jouets s'éveillent alors que tout dort autour d'eux.

Mais le corps du film confirme l'aptitude particulière de Pojar à obtenir des objets les plus concrets d'extraordinaires arabesques abstraites. Déjà, dans *Un Verre de Trop,* ce réalisateur tirait d'une maquette de route très réaliste et d'une minutieuse reproduction de motocyclette un travelling avant abstrait, équivalent visuel des sensations de vitesse, qui faisait penser aux lignes dynamiques des films dessinés sur pellicule par McLaren.

Cette fois, c'est avec des jouets, pas toujours jolis et dans un fouillis de jardin d'hiver

que Pojar prouve l'originalité de son sens de l'image par image. L'épisode du bonhomme en bulle de savon réalisé en double exposition avec des éléments photographiés découpés, le dressage des dragons chinois en papier de soie par un dompteur en perle de bois sont l'œuvre d'un grand animateur. Mais la plénitude instrumentale que Pojar demande au cinéma d'animation, apparaît surtout dans l'inoubliable duo d'un clown funambule et de quelques cubes d'enfants qui, sur un même fil et suivant un même tempo partagent leurs élans acrobatiques.

A chaque saut du clown les cubes s'envolent, retombant en forme de pot de fleur, de chaise ou de maison dont la toiture glisse, flanche, toujours en suivant le battement. Chaque fois que le fil projette les cubes dans le vide ils s'espacent en perdant leur élan puis retombent, se réamoncelant les uns sur les autres. Le zoomorphisme humoristique de ces schémas obtenus avec quelques cubes toujours prêts à s'envoler est remarquable.

Du contraste entre le réalisme des cubes et leurs arabesques, entre l'évidence de leur pesanteur et la spontanéité de leurs évolutions naît une impression cinématographique nouvelle. Quand on sait que cette scène du clown et des cubes, que nous voyons verticale, a été presque entièrement tournée *horizontalement*, le clown couché sur le côté et les cubes posés sur le fond décoré on s'explique le trouble que nous procure le dynamisme de ces objets lancés dans un vide reconstitué de toute pièce, à raison de vingt-quatre décisions pour une seconde de mouvement. Tout ceux qui ont vu ce film m'accorderont que cette esquive de la gravité illustre notre sort commun autrement que par des solutions romanesques et va beaucoup plus loin que le plancher devenu plafond pour la leçon de vol du *Sang d'un Poète*.

Contre le reproche de gratuité que l'on peut faire à de semblables expériences, à l'intention de ceux qui s'amuseront de la futilité de mon enthousiasme je voudrai d'abord dire qu'il est étonnant que l'on chicane au cinéma le droit théorique de jouer sur son système de construction tout comme on peut couramment le faire sur un piano et demander ensuite si l'on est certain que le trouble que nous procure cette prestidigitation spatiale n'est pas plus utile qu'on ne le croit. Nous avons encore beaucoup de choses à apprendre et à sentir en ce qui concerne l'espace. On sait tout ce que M. Newton a découvert en regardant avec étonnement tomber une simple pomme. — A. M.

(Ces notes ont été rédigées par André Bazin, Claude Chabrol, J. Doniol-Valcroze, André Martin et François Truffaut.)



A Auribeau avant le déjeuner des CAHIERS (de gauche à droite) : Jules Dassin, André, Jacques Flaud et Robert Bresson. Au deuxième plan et toujours de gauche à droite des fragments de Jean Thuilier, J. Doniol-Valcroze et Pierre Braunberger.

LES FILMS



Où le faux coupable aperçoit celui qui l'a *doublé* (Henry Fonda dans *The Wrong Man*).

Le cinéma et son double

THE WRONG MAN (LE FAUX COUPABLE), film américain de ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* Maxwell Anderson et Angus MacPhail. *Images :* Robert Burks. *Décors* : William L. Kuehl. *Musique* : Bernard Herrmann. *Montage* : George Tomasini. *Interprétation :* Henry Fonda, Vera Miles, Anthony Quayle, Harold J. Stone, Charles Cooper, John Heldabrand, Esther Minciotti, Doreen Lang, Laurinda Barrett, Norma Conolly. *Production et distribution* : Warner Bros., 1956.

Premier acte. Le Stork Club, on le sait, est l'un des rendez-vous les plus distingués (*sophisticated*) de New York. Air conditionné, odeur de havanes, rouges à lèvres hi-fi... mais la caméra, dans la salle qui se vide en surimpression du générique, ne cadre ni les vedettes névrosées, ni les millionnaires en vadrouille. Elle s'approche peu à peu du sage petit orchestre qui étire des blues l. ngoureux. Le Stork Club ferme. Christopher Balestrero (Henry Fonda) pince une dernière corde, remise sa contrebasse, et sou-

haite, en sortant, le bonsoir au portier. A cet instant, grâce à l'angle sous lequel la scène est filmée, on a l'impression que deux policiers l'encadrent. C'est un hasard. Ils le dépassent et continuent leur ronde. Plus encore que le symbole de la future arrestation de Balestrero, Hitchcock symbolise par ce plan le rôle primordial que jouera le hasard dans *The Wrong Man*, le marquant à chaque seconde d'une empreinte indéfectible. Peu importe pour le réalisateur de *L'Homme qui en savait trop* la psychologie au sens habituel du mot, seules comptent désormais les volte-face du destin.

Avant même le générique, Hitch, jouant le jeu, a d'ailleurs loyalement prévenu le spectateur. Dans un éclairage violemment contrasté, on voyait sa courte silhouette ronde faire quelques pas, puis stopper. Une voix sourde, humble, s'élevait : « *Ce film ne ressemble à aucun de mes autres films. Pas de « suspense » Rien que la vérité.* » Sachons lire entre les lignes. Le seul « suspense » de *The Wrong Man* est celui du hasard lui-même. Le sujet de ce film réside moins dans l'imprévu des événements que dans leur probabilité. A chaque plan, chaque repartie, chaque cadrage, Hitchcock fait la seule chose à faire pour cette raison un peu paradoxale mais péremptoire qu'il a le droit de faire n'importe quoi: « Que sera sera », puisque « What will be » *has been*.

Reprenons notre récit. Balestrero, Manny pour les amis, prend le métro pour aller en banlieue dormir du sommeil du juste. Trajet faisant, il annote dans le journal les résultats des courses. Il y joue parfois de petites sommes, par désœuvrement plutôt que par appât du gain. A Rose, sa femme (Vera Miles), qui l'interroge là-dessus, il répond que les chevaux l'intéressent moins que de voir combien auraient pu lui faire perdre ou gagner des paris qu'il fait très souvent « pour du beurre », pour son plaisir personnel, par goût du calcul qui, dit-il, en tant que musicien, le concerne (1). Notons en passant qu'aucun plan du journal dans lequel se plonge Balestrero dans le métro n'est inutile. De toute sa carrière, Hitchcock n'a jamais tourné un seul plan gratuit. Les plus anodins, en fin de compte, servent toujours à l'intrigue qu'ils enrichissent un peu à la manière dont la petite « touche » chère aux impressionnistes enrichissait le tableau. Ils ne tirent leur valeur particulière que de l'observation de l'ensemble. Dans ce journal, par exemple, nous voyons une réclame pour une marque d'auto. Nous savons ainsi que Balestrero a une femme et deux enfants, car autour de l'auto il y a une jeune femme et deux enfants qui font sourire notre modeste héros. Autre exemple, encore plus probant : il y a aussi, dans le journal, une réclame pour une compagnie d'assurances. Ce plan explique que Balestrero puisse penser tout de suite à emprunter de l'argent sur une police d'assurance, lorsqu'il lui faudra les trois cents dollars que lui demande Rose, souffrant d'une dent de sagesse, pour payer le dentiste. Terminant alors la discussion avec Rose, déjà couchée, nous avons déjà droit à l'un des cinq au six admirables gros plans qui émaillent ce film d'éclairs plus dignes encore de Murnau que de Dreyer. Après s'être gentiment, femininement devrait-on dire, plainte de sa dentition, Rose se laisse volontiers persuader qu'elle est la plus charmante épouse du monde. Elle demande à Manny d'être sage et de la laisser dormir. Contre-champ et long gros plan sur Henry Fonda, les yeux dans le vague, qui réfléchit, qui *pense*, qui *est*. Se référant à celui-ci, nous retrouverons un gros plan analogue dans une scène décisive de l'avant-dernière bobine, après l'examen de Rose par un psychiâtre (2), lorsque Balestrero décidera de placer Rose, devenue folle, dans la meilleure clinique qui soit. La beauté de chacun de ces gros plans, de ces regards attentifs au seul écoulement du temps, naît de l'intrusion du sentiment de la nécessité dans celui du futile, de l'essence dans l'existence. La beauté du visage de Henry Fonda, pendant cette seconde extraordinaire qui s'éternise, est comparable à celle du jeune Alcibiade décrite par Platon dans « Le Banquet ». Elle n'a comme seul répondant que l'exacte vérité. Nous sommes dans le drame le plus

(1) Le personnage de Henry Fonda rappelle celui du reporter de *Fenêtre sur cour* par sa demi-veulerie, et, par son « amateurisme », celui des petits bourgeois qui singeaient les détectives de romans policiers dans *L'ombre d'un doute*.

(2) Hitchcock traite cette scène de façon moins satirique que Rossellini celle, identique, d'*Europe* 51, où Ingrid Bergman refuse de répondre au psychanaliste.



Balestrero à la compagnie d'assurance : encore innocent et déjà derrière les barreaux.

rocambolesque parce que nous sommes dans le documentaire le plus parfait, le plus exemplaire. Ces deux gros plans ne peuvent se terminer moralement que de la même façon. Là, Balestrero déclare au psychiâtre : « *I want the best for her* ». Manny aime Rose d'autant plus qu'elle a douté de leur bonheur ici-bas et qu'elle en est devenue folle, preuve irréfutable de leur amour réciproque. Ici, le gros plan se termine par un panoramique sur Fonda qui se penche et embrasse Vera Miles dans le creux de la nuque.

Le lendemain matin, tout en séparant ses jeunes fils qui se chamaillent, Balestrero décide d'aller demander à sa compagnie d'assurances combien d'argent il peut emprunter sur la police de Rose. Mais, alors qu'il pénètre dans les bureaux, une secrétaire s'imagine reconnaître en lui l'auteur d'un hold-up, commis il y a plusieurs mois au détriment de ladite compagnie. Alertée, la police attend Manny devant chez lui et l'emmène pour un interrogatoire sans lui laisser le temps de prévenir Rose. Au commissariat, il apprend qu'on le soupçonne non seulement d'un, mais de plusieurs hold-ups chez les boutiquiers du coin. Les sommes dérobées sont minces, 30, 45, 70 dollars. Mais le sentiment d'un engrenage inexorable est d'autant plus fort que les policiers, les témoins, le décor, tout reste un peu fade, minable et saugrenu. Le découpage retrouve ici sans difficulté ce naturel dans l'invention qui fait le prix de tous les Griffith. Le banal procédé du champ - contrechamp reprend en conclusion son efficacité première grâce à la *vérité* des prémisses de l'argument. Les changements de plans sont simplement et uniquement conditionnés par les mouvements des regards. Ainsi lorsque les deux pimbêches de la compagnie d'assurances auront à reconnaître Balestrero, aligné parmi d'autres suspects, un cinéaste plus maladroit, alors qu'elles comptent « *un, deux, trois, quatre* », aurait probablement fait un travelling latéral, alternant avec les filles et les policiers, et stoppant chaque fois sur Fonda, quatrième dans le rang des prévenus. Mais nous n'aurions eu là que les points de vue *séparés* des filles, des inspecteurs et du faux coupable. Hitchcock nous donne ces points de vue *réunis*. On ne voit pas mais on entend les filles compter jusqu'à quatre, la caméra tourne le dos à Fonda et cadre en plan général le chef du commissariat dont le regard

se déplace quatre fois de suite. Cadrer l'inspecteur en gros plan eût été également une erreur, car ce n'est pas son point de vue qui importe (son regard change de direction professionnellement, sans intention malveillante) mais bien le point de vue de Balestrero, que l'on devine épouvanté précisément par le regard machinal du commissaire.

Avant d'être une leçon de morale, *The Wrong Man* est à chaque minute une leçon de mise en scène. Dans l'exemple que je viens de citer, Hitchcock sut par un seul plan nous donner avec une force que, séparés, ils n'auraient pas, l'équivalent de plusieurs gros-plans. Mais surtout, voilà ce qui est important, il le fit à bon escient, au moment voulu. De même il saura, quand il le faut, faire l'inverse, et donner par quelques gros plan rapides l'équivalent d'un plan d'ensemble. La prise des empreintes digitales, moderne flétrissure qu'autrefois le bourreau imprimait au fer rouge sur la chair du dévoyé, cette marque infâmante, Hitchcock nous la fait ressentir de façon terrible. Pouce, index, majeur noircis, regards de l'inspecteur, hébêtement de Fonda, distorsion des poignets quand les doigts roulent sur le carton, les plans se chevauchent l'un l'autre, grâce aux raccords uniquement faits dans le mouvement, dans un montage rapide et forcené qui rappelle *Arkadin*.

L'accalmie qui suit, alors que l'on vide ses poches avant qu'il ne passe sa première nuit en prison, ne fait que mieux ressortir le vide moral et physique où se trouve Balestrero qui n'a plus que la force d'*enregistrer*, de *voir*. Ceci explique que pour traiter, tout de suite après, l'arrivée du faux coupable dans sa cellule, Hitchcock emploie la technique la plus élémentaire. Ce qui aurait pu passer pour une suprême coquetterie de la part du plus célèbre virtuose de la caméra n'est en effet que la preuve de sa modestie. Cette aventure vécue, comme Bresson, il nous l'offre sans ornement. Balestrero entre dans sa cellule, il regarde le lit : contrechamp sur le lit, le lavabo : contrechamp sur le lavabo, il lève les yeux : contrechamp sur l'angle des murs et du plafond, il regarde les barreaux : contrechamp sur les barreaux. Nous comprenons alors que Manny *voit* sans *regarder* (à l'inverse du lieutenant Fontaine) de même que pendant le procès il *entendra* sans *écouter*. Les données immédiates de la conscience, Alfred Hitchcock, une fois de plus, prouve que le cinéma, mieux que la philosophie et le roman, est aujourd'hui capable de les montrer. Balestrero, *fatigué*, s'appuie au mur, quasi saoûlé de honte. Il ferme *très fort* les yeux, essayant, l'espace d'une seconde, de se ressaisir. Le cadrant en plan moyen, la caméra trace alors des cercles de plus en plus rapides autour de lui, dans un axe perpendiculaire au mur où Fonda s'est adossé. Ce mouvement giratoire sert d'enchaînement avec le plan suivant qui montre, le lendemain matin, Balestrero emmené au tribunal, suivant la coutume américaine, qui déterminera si l'accusé a droit à un vrai procès ou pas.

Comme souvent, c'est dans les enchaînements qu'Hitchcock analyse des sentiments, des impressions subjectives d'ordre trop mineur pour prendre place au cours d'une scène importante. Par ce mouvement de caméra, il parvient ici à rendre sensible un trait purement physique, la crispation des paupières que Fonda baisse, la *force* avec laquelle, un tiers de seconde, elles enserrent l'orbite de ses yeux, faisant passer dans l'imagination sensorielle un vertigineux kaléidoscope d'abstractions que seul un aussi extravagant mouvement d'appareil pouvait rendre avec succès. Un film où il n'y aurait que de telles notations serait peu, mais celui où elles abondent par dessus le marché, un tel film est tout.

Depuis *Fenêtre sur cour*, Hitchcock multiplie sciemment cette sorte d'effets « épidermiques », et, s'il relègue la *trame* de l'intrigue à l'arrière-plan, c'est pour en mieux dévoiler par à-coups l'évidente beauté. Ces notations néo-réalistes ne sont jamais gratuites. Elles sont autant de *précipités* d'un corps dont le caractère, pour paraphraser La Bruyère, se *révèle* une fois jeté dans le *bain* du monde..

Regarder autour de soi, c'est vivre libre. Le cinéma, qui reproduit la vie, doit donc filmer des personnages qui regardent autour d'eux. La tragédie de Christopher Emmanuel Balestrero est de ne plus pouvoir regarder autour de lui. Et Hitchcock a raison de prétendre que *The Wrong Man* n'est pas un film à « suspense », comme ses précédentes productions, puisqu'il en est l'*envers*. Le « suspense » ne vient même plus du fait que l'on voit arriver ce

que l'on savait qui arriverait, comme dans *L'Homme qui en savait trop,* mais au contraire de ce que ne survient pas en fin de compte ce que l'on avait craint voir survenir. Pauvre Clouzot qui croit encore à Fantômas alors que dans *The Wrong Man* l'épouvante provient de ce que c'est le « suspense » lui-même qui agit en tant que fantôme.

Admirons à ce propos le plan, remarquablement photographié par Robert Burks, où la voiture cellulaire qui emmène Balestrero au tribunal passe sur un pont suspendu : petite silhouette noire, cahotant à l'ombre des immenses piliers de fer, et qui évoque étrangement la carriole de *Nosferatu* arrivant au pays des fantômes. Manny, en effet, ne sait plus très bien qui de lui ou des autres devient un fantôme. Les rares plans de rues qui se succèdent avant qu'il n'aperçoive de nouveau sa femme au tribunal, ces quelques plans passent, pour nous et pour lui, comme un mirage. Rose elle-même est un mirage. On l'entrevoit vaguement au second plan pendant que Balestrero se voit refuser une mise en liberté provisoire faute de pouvoir verser une caution de sept mille cinq cents dollars. Mélangé à d'autres détenus, il est transporté dans la grande prison de Long Island en attendant de comparaître devant le district attorney. Humilié et offensé, tel pourrait être le sous-titre dostoïevskien du deuxième et du troisième acte, qui s'achève par le nouvel emprisonnement de Balestrero dans la foule des criminels de droit commun.

Le mauvais rêve est devenu réalité. Dans *I Confess,* le père Logan refusait de parler. Dans *The Wrong Man,* Balestrero en vient à douter même du langage, par honte, puis par lucidité. Dans l'univers concentrationnaire qui devient le sien, il ne regarde plus que les pieds de celui qui marche devant lui. Hitchcock reprend ici le procédé du champ en travelling-arrière et du contrechamp en travelling-avant utilisé dans la dernière scène de *I Confess,* lorsque Montgomery Clift s'avance vers O.E. Hasse. Peut-on lui en faire grief ? Non, car, de même, dans la scène où la sous-directrice de la compagnie d'assurances regarde Henry Fonda par-dessus l'épaule d'une dactylo, on avait retrouvé un effet déjà utilisé dans *I Confess,* alors que Karl Malden épie, par-dessus l'épaule d'un subordonné, Anne Baxter bavardant avec Montgomery Clift. Un autre effet, utilisé cette fois dans *L'Homme qui en savait trop,* le travelling latéral en gros plan sur les notes de musique, est également repris ici lorsque Manny, au commissariat, relit le billet que les inspecteurs lui ont dicté et s'aperçoit qu'il a commis la même faute d'orthographe que le vrai coupable. Remarquons toutefois que ces trois effets sont utilisés dans *The Wrong Man* a des instants moins décisifs que dans les films précédents et qu'ils renforcent d'autant plus ces instants que ceux-ci occupent une plus modeste place (3). C'est bien la meilleure preuve que Hitch ne reprend jamais un procédé qu'en parfaite connaissance de *cause* et *d'effet.* Ses plus grandes trouvailles, il s'en sert aujourd'hui à titre de conclusion et non plus de postulat esthétique.

Ainsi, le traitement d'une scène en un seul plan n'a jamais été mieux justifié que dans celle du deuxième emprisonnement, lorsque, cadré de dos, Manny entre dans sa cellule : la porte de fer glisse derrière lui et bouche le champ de la caméra qui s'avance et recadre notre faux coupable à travers l'ouverture du guichet. Quelques minutes s'écoulent. Manny, véritable « mort en permission », semble complètement amorphe. On entend alors, « off », crier de plus en plus fort : « *Balestrero, Balestrero !* » Manny fait face à la caméra qui recule, recadrant la porte et les yeux de Manny à travers le guichet format cinémascope. Ce cadrage reprend celui où Manny, venant d'être arrêté, assis entre les deux inspecteurs, voyait dans le rétroviseur de la Chevrolet les yeux du conducteur le fixer. Il le reprend, mais en en retournant la signification. La caméra *recule* devant Manny après l'avoir *poussé* dans la cellule. Un premier miracle entre en lice. Le film bascule entièrement.

Quatrième acte. Manny est mis en liberté provisoire. La caution a été versée par son beau-frère qui l'attend dehors avec Rose, Rose qui va devenir le personnage principal du reste du film. Et Hitchcock nous le prouve par

(3) Pareillement, l'immense travellling-avant qui terminait *Young and Innocent* était repris dans *Notorious,* mais au milieu du film.

un seul plan. Pendant que Balestrero retrouve ses fils, Rose téléphone à un avocat. Le metteur en scène s'attarde longuement sur ce coup de téléphone. Inutilement, semble-t-il. Non pas. C'est en effet dans ce plan que nous retrouvons le fameux thème du transfert de la culpabilité si cher à l'auteur de *l'Inconnu du Nord-Express.*

Dans *The Wrong Man,* le transfert ne réside plus dans la prise en charge par le faux du crime du vrai coupable, mais dans l'échange de la liberté de Manny contre celle de Rose. A fausse culpabilité, faux transfert. Ou plutôt : transfert de l'innocence. Le faux coupable devient la fausse coupable : Hitchcock, ne l'oublions pas, est plus qu'aucun autre le cinéaste du couple. L'innocence de Rose est prise ici dans son sens premier de naïveté. Rose a l'innocence de se croire coupable pour avoir douté une seconde de l'innocence de Manny, moins même : pour avoir cru possible d'en douter. Elle sera punie d'avoir simplement craint en la probabilité d'un événement qui ne survient pas, probabilité qu'elle n'avait nullement à craindre puisqu'elle aime son mari.

La naïveté la plus franche *affiche* souvent les sentiments les plus subtils. L'innocence de Rose, sa bêtise presque, sera seule cause de sa brusque folie. Souvenons-nous de la scène où, inquiète de l'absence de Balestrero, elle apprenait par un coup de téléphone de la police, les soupçons qui pèsent sur lui. Rose, alors, avait cette première et curieuse réplique : « *J'étais sûre que c'était quelque chose dans ce genre.* » Elle dit précisément ce à quoi elle est à mille lieues de songer, ce à quoi elle ne songera même jamais. Mais le seul fait de l'avoir dit suffit à la faire douter d'elle-même. L'âme la plus enfantine est aussi la plus fière. Rose devra payer de sa folie sa folle inconséquence de langage.

Goethe et Balzac nous ont décrit de telles héroïnes, qui trouvent dans l'effrayante logique de leur passion d'abord la cause et ensuite l'alimentation naturelle de leur dégradation physique (4). Odile ou Honorine moderne, Rose aide de toutes ses forces Manny à trouver les alibis dont veut faire état leur avocat. Etant en vacances à l'époque des hold-ups, ils recherchent ceux avec qui ils jouèrent aux cartes et sauront ainsi réfuter les témoignages adverses. Hélas, Rose, au cours de l'enquête, ne peut s'empêcher de croire découvrir peu à peu qu'elle aide son mari moins par un mouvement naturel du cœur que par devoir. Le quatrième acte s'achève par l'éclatement en plein jour de cette découverte qui ne rongeait Rose que de l'intérieur. Manny apprend que son dernier témoin est mort. Rose éclate alors d'un rire hystérique. Coup de théâtre ? Non. Comme l'écrit Aristote : *il est vraisemblable que beaucoup de choses arrivent contre le vraisemblable.* Si Rose devient folle de remords, c'est parce qu'il est logique que la folie arrive contre la logique.

Chaque plan décisif de *The Wrong Man,* en effet, a son répondant, son *double,* qui le justifie sur le plan de l'anecdote en même temps qu'il en *redouble* l'intensité sur le plan dramatique (5). L'éclat de rire de Rose fait écho à celui des gamines habitant maintenant l'appartement de l'un des témoins disparus. La scène de ménage où elle frappe Balestrero est le double, le négatif de celle, où, au début du film, elle avait en badinant émis un léger doute sur la probabilité qu'ils ont d'être heureux en ce monde.

A l'arbitraire de la situation répond évidemment l'arbitraire de la mise en scène. Le coup de brosse qui atteint Fonda au front est traité en quatre plans ultra-rapides dans lesquels on ne voit que le départ et l'arrivée du geste : Rose et la brosse, Fonda, le miroir brisé, le front de Fonda blessé... Ce montage est presque celui du *Ballet mécanique.* Mais il en redore singulièrement le blason. Mieux : Hitchcock nous prouve qu'une trouvaille technique est vaine si elle ne se double pas d'une conquête formelle au creuset de

---

(4) Le personnage de Vera Miles rappelle ici, en beaucoup plus poussé, celui de l'Ingrid Bergman de *Notorious,* et de *Under Capricorn.*

(5) Citons pêle-mêle : les deux emprisonnements — les deux épreuves d'écriture au commissariat — les deux discussions avec Rose dans la cuisine — les deux jugements — à part le générique, le Stork Club revient deux fois — Manny va deux fois à la clinique, deux fois chez l'avocat, deux fois avec deux inspecteurs dans deux boutiques se faire reconnaître — le guichet doublant le rétroviseur — la compagnie d'assurances est dans le même immeuble que le bureau de l'avocat — les deux miracles faits sur le visage de Fonda — la partition de Bernard Herrmann est faite à partir de deux notes, etc.



Gœthe et Balzac ont décrit de telles héroïnes (Vera Miles dans *The Wrong Man.*)

qui elle formera ce moulage qui a nom style. Et à la question : qu'est-ce que l'art ? Malraux a déjà précisément répondu : ce par quoi les formes deviennent style.

Cinquième et dernier acte. Gros plan du chapelet que Balestrero égrène sous la table pendant que O'Connor, son avocat, jouant les Perry Masons des romans de Stanley Gardner, s'efforce de faire se contredire les témoins à charge (6). A force de finasser sur les détails, il parvient à ses fins. Excédé de la discussion, l'un des membres du jury se lève et demande au juge de faire cesser ce manège stupide. O'Connor saute sur l'occasion et invoque aussitôt un vice de procédure pour demander le renvoi du procès. Il a gain de cause. Signe avant-coureur du deuxième miracle.

Toujours en liberté provisoire Manny retourne chez lui. Sa mère garde la maison en l'absence de Rose qui est en clinique. Il regrette que le procès soit ajourné. Sa fausse culpabilité lui pèse plus qu'une vraie. Pourtant, dit-il à sa mère, il a prié Dieu de l'aider. Il ne faut pas demander à Dieu de l'aide, lui répond-elle, mais de la force. Dans sa chambre, s'habillant avant d'aller au Stork Club, Manny réfléchit à cette dernière parole : demander à Dieu de la force. Gros-plan de Fonda nouant sa cravate. Gros-plan d'un tableau représentant le Christ. Re-gros-plan de Fonda qui regarde le tableau, puis début d'une surimpression : derrière le visage de Fonda apparaît un plan de rue avec un homme en imperméable et chapeau mou qui s'avance vers la caméra jusqu'à ce qu'il soit cadré en gros plan lui aussi. Ses traits vont coïncider avec ceux de Fonda, son menton semble s'imbriquer dans le menton de Fonda, les ailes de son nez dans celles du nez de Fonda... mais non, la surimpression s'évanouit. Et

(6) La preuve de cette manœuvre de l'intelligent avocat est que l'une des secrétaires, deuxième témoin cité, fait involontairement une erreur ; lorsqu'on lui demande de désigner Fonda, assis, elle dit : « *C'est celui là-bas, debout.* » O'Connor cherche à multiplier ce genre de gaffes involontaires chez les témoins.

nous avons devant les yeux le vrai coupable sur qui l'appareil panoramique alors qu'il va justement tenter un nouvel hold-up. La transition, ici, n'est plus la charnière où s'articule le récit, mais le ressort du drame dont elle paraphrase le sujet.

Le vrai coupable, arrêté grâce au sang-froid d'une commerçante, est à son tour ramassé par la police qui le conduit au commissariat. L'inspecteur qui avait interrogé Manny croise l'individu dans le couloir, sort du commissariat, fait quelques pas, stoppe, nous comprenons qu'il comprend que Balestrero est innocent. « *Okay, Manny ?* » lui demande-t-il après l'avoir fait chercher. « *Okay !* » répond Fonda dans un admirable sourire.

La dernière scène du film montre Balestrero à la clinique. Malgré la bonne nouvelle, Rose est loin d'être guérie. « *J'espérais un miracle* », dit Manny, déçu. « *Les miracles existent* », lui répond une pimpante infirmière, « *il faut savoir attendre* ». Deux ans plus tard, en guise d'épilogue, nous apprenons que Rose, guérie, coule à nouveau dans sa famille, des jours heureux. A vous de conclure.

Jean-Luc GODARD.

D'une pierre trois coups

THE GIRL CAN'T HELP IT (LA BLONDE ET MOI), film américain en DeLuxe et CinemaScope de FRANK TASHLIN. *Scénario :* Frank Tashlin et Herbert Baker, d'après une histoire de Garson Kanin. *Images* : Léon Shamroy. *Décors* : Walter M. Scott et Paul S. Fox. *Musique :* Lionel Newman. *Montage :* James B. Clark. *Interprétation :* Tom Ewell, Jayne Mansfield, Edmond O'Brien, Henry Jones, John Emery, Juanita Moore, Julie London, Ray Antony, Fats Domino, The Platters. Production : Frank Tashlin, 1956. *Distribution* : 20 th Century Fox.

M. Chepilov, ancien commissaire du peuple aux Affaires Etrangères de l'U.R.S.S. faisait il y a quelque temps une déclaration intéressante sur les divertissements des Occidentaux. On y apprenait, entre autres choses, que le Rock N'Roll était un délassement « digne de l'homme des cavernes » et qu'il exprimait, plus peut-être que la peinture « non figurative », la dégénérescence et la déliquescence de la civilisation bourgeoise. M. Chepilov se doute-t-il que Frank Tashlin vient dans *La Blonde et moi* (*The Girl Can't Help it*) de confirmer de manière éclatante son propos ? Je n'en sais rien, mais ce dont je suis sûr c'est que ce film peut se ranger parmi les témoignages critiques les plus virulents que les Américains intelligents portent sur leur propre civilisation.

The Girl Can't Help it se présente, à juste titre, comme une comédie musicale. Tashlin respecte sans doute fort librement les règles essentielles du genre, mais il le dote d'une dimension nouvelle : le réalisme pris dans son sens le plus haut. Il ne s'agit pas seulement de décrire des types sociaux avec humour, mais de faire le constat d'un délire collectif, né à la faveur d'une supercherie. Tashlin, en effet, est hanté par l'attirance irrésistible que les sous-produits les plus bas et les plus vulgaires de la culture, littéraire musicale ou cinématographique (1), exercent sur les foules, et il en est l'observateur féroce. Il y a là une unité d'intentions qui peut surprendre celui qui s'attache uniquement aux aspects les plus extérieurs de ses films, mais qui à la réflexion ne saurait étonner : il suffit de penser à l'aptitude sans pareille qu'ont les cinéastes américains d'énoncer les plus cruelles vérités derrière les prétextes les plus futiles. L'accent délibérément insolite du film de Tashlin vient plus de cette intrusion du réalisme que de ses procédés de narration empruntés (pour la plupart) à son expérience de cartoonist (2). Les puristes, dont

(1) Les comic-strips dans *Artists and Models*, les stars conditionnées dans *Hollywood or bust*, le Rock N'Roll dans *The Girl can't help it.*

(2) Les gags qui font rire le public sont tous des gags de dessin animé.



Tom Ewell, Henry Jones, Edmund O'Brien et Jayne Mansfield dans *La Blonde et moi* de Frank Tashlin.

je ne suis pas, pourront s'étonner que, sous couleur de renouveler la comédie musicale, Tashlin, en fait, la détruise, puisqu'il propose à notre décision des numéros qui ailleurs visent à nous charmer et à nous séduire. Ce serait peut-être commettre un contre-sens grave sur les intentions profondes de Tashlin, que de supposer qu'il se soit uniquement assigné une tâche de démystification. Son attitude est plus subtile : elle ne vise qu'à ridiculiser, à travers l'atrophie d'un jazz « for the million », l'orgie des contorsions, des balbutiements, des déhanchements et des litanies psalmodiées sur un rythme qui se veut obsédant et dont la masse se repaît à si bon compte. C'est à ces frissons « au rabais », à cet ersatz de l'hystérie collective, révélateurs d'une vacuité incommensurable, que Tashlin s'en prend. Point n'est besoin qu'il mette en accusation, avec des trémolos de tribun du Vèl' d'Hiv, la société capitaliste ; on comprend à demi-mot, car la sexualité et ses dérivés plus ou moins honteux ou obscènes constituent un excellent tremplin. Il salue Abbey Lincoln, la chanteuse noire, pour mieux exécuter les imposteurs de Rock N'Roll, Cochran et quelques autres dont on me pardonnera d'avoir oublié les noms. Il rejoint en ce sens le Gene Kelly du deuxième sketch d'*Invitation à la danse* (*Round Around the Rosie*) avec plus d'acidité. Je note d'autre part que le ridicule des attitudes est toujours compensé par la splendeur des images de l'opérateur Shamroy, ce qui ne fait, en fin de compte que mieux ressortir la totale déconfiture des Blancs en face des Noirs. Ces derniers seuls trouvent en effet le moyen de conserver dans les manifestations du Rock N'Roll un naturel et une dignité exemplaires. A l'authentique fait pendant l'inauthentique, et les couleurs révèlent ici un aspect fonctionnel et non plus uniquement décoratif, qui souligne discrètement les intentions discriminatrices de l'auteur. On protestera que je fais la part trop belle à Tashlin et, qu'après tout, *It's Always Fair Weather* de Kelly et Donen (*Beau Fixe sur New York*) peut se réclamer du réalisme, le Rock N'Roll étant remplacé par un produit de toilette. A tort, car en dépit des apparences ce film n'est pas réaliste. Le thème de

la publicité est accessoire et n'a plus ni moins d'importance que les décors et les costumes. Il s'agit, si l'on veut, dans *It' Always Fair Weather* d'un réalisme prétexte, car l'argument même du film est élégiaque et non satirique. Un intellectuel délaissé par un amour malheureux s'éprend d'une intellectuelle que l'amour a également déçue. Il s'agit là d'une pastorale où le parc est remplacé par une salle d'entraînement de boxe ou par une rue de New York. Nous sommes en pleine fable et la double référence à *La Tempête* et à *Comme il vous plaira* donne la note exacte de cet intermezzo. Rien de tel avec Tashlin qui n'invente rien, n'ajoute ni ne retranche rien. Il lui suffit de montrer, rien de plus. La trame de son scénario est très vraisemblable. Il nous raconte l'histoire d'un gangster retiré des affaires qui fait appel aux bons offices d'un imprésario dans le besoin pour lancer sa blonde amie. Mais celle-ci, désespérément prosaïque, n'a que faire de la célébrité : elle n'aspire qu'à la vie de famille et préfère aux lumières de la rampe celle de la suspension familiale. L'impresario qu'une première expérience *amoureuse* a *rendu éthylique* (mais ne l'a-t-il pas toujours été ?) tombera de nouveau amoureux, redeviendra sobre, épousera l'amie du gangster (avec la bénédiction de ce dernier) (3) et en aura beaucoup d'enfants. Une histoire plausible sur laquelle le réalisme foncier de Tashlin trouve matière à broder, car, outre le Rock N'Roll, deux de ses principaux personnages incarnent des représentants typiques de l'univers américain.

Le gangster d'abord (merveilleusement interprété par Ed. O'Brien) prête évidemment à rire avec ses smokings écarlates, ses robes de chambre multicolores, son luxe et sa nostalgie « du bon vieux temps ». Il s'agit pourtant du portrait sans retouches du très actuel « roi des appareils à sous », célèbre depuis sa déposition devant la commission Kefauver, F. Costello. De-ça, de-là, Tashlin corse son personnage par des emprunts judicieux à la vie des célébrités du crime tels que Lucky Luciano, Al Capone ou Dillinger. La charge ici ne dénature pas la vérité, car ce ganster bonasse et un tantinet ridicule exprime fidèlement l'embourgeoisement des truands qui « se sont rangés des voitures ». L'amie? Il s'agit évidemment de Marylin Monroe dont Jayne Mansfield a les formes généreuses, la même crinière blonde, le même roulement de hanches, les mêmes inflexions de voix, etc., et qui comme elle se refuse à être « *the* femme fatale », comme dirait Kelly. A la vulgarisation avilissante du jazz correspond l'apparition de la vamp-cuisinière, bonne épouse, bonne mère et tout et tout dont sont si friands les magazines de cinéma, type *Screenland*. Que représente en effet Jayne Mansfield sinon une variété aseptisée et rassurante du sexe ? A la poétisation tendrement ironique de Minnelli et Donen-Kelly répond la réincarnation de la brune Betty Boop des dessins animés de notre jeunesse.

Le parti-pris de Tashlin de ne rien inventer est si fort qu'il va jusqu'à donner au premier amour de l'impresario un nom véritable : celui de Julie London qui joue son propre rôle et dont la brève séquence est admirable (et évidemment incomprise du public, de celui des Champs-Elysées tout au moins). En une chanson nous savons tout sur le passé de notre ivrogne, coupable d'incompréhension et maintenant en proie à de vains remords. Nul n'a mieux rendu, par cette brève irruption de la tragédie dans une comédie musicale, le sentiment de l'irrémédiable.

Reste maintenant Tom Ewell, personnage symbolique dont le jeu remarquable de discrétion et de finesse sert admirablement les intentions de l'auteur. Son sérieux et sa lucidité lui interdisent d'être le jouet de son redoutable client et bailleur de fonds. Il refuse de jouer un jeu qui est la négation même de son métier et de satisfaire à l'infaillible mauvais goût de la masse. Aussi en sera-t-il récompensé par la découverte et le lancement d'une vedette qu'il n'avait pas prévue. Tashlin, parfait connaisseur de la foire aux illusions, a trouvé une conclusion d'une parfaite rigueur qui s'accorde très bien avec son nihilisme souriant. Son film est la contrepartie ironique de *Rebel Without a Cause* car ici l'humour remplace l'amour dans la lutte contre le désespoir.

---

(3) Notre gangster au doux nom de Fats Murdock ne s'en tiendra pas là : il deviendra à son tour chanteur de charme, un peu malgré lui.

Me reprochera-t-on de trouver dans ce film plus que l'auteur n'y a mis ?

Qu'il me soit permis de citer cette phrase de J.. Becker : « *En vérité, les intentions n'ont de valeur que lorsqu'elles sont invisibles... j'allais écrire involontaires.* » (4).

Jean DOMARCHI.

Passion interdite

CELUI QUI DOIT MOURIR, film franco-italien en CinemaScope de JULES DASSIN. *Scénario :* Ben Barzman et Jules Dassin, d'après le roman de Nikos Kazantzaki « Le Christ Recrucifié ». *Dialogues* : André Obey. *Images* : Jacques Natteau. *Décors* : Max Douy. *Musique :* Georges Auric. *Montage* : Roger Dwyre. *Interprétation :* Jean Servais, Grégoire Aslan, René Lefèvre, Lucien Raimbour, Melina Mercouri, Pierre Vaneck, Nicole Berger, Maurice Ronet, Fernand Ledoux. *Production :* Indus Films, Prima-Film, Cinétel, Filmsonor (Paris) — Da. Ma. Cinematografica (Rome), 1957. *Distribution :* Cinédis.

1921, un village grec d'Anatolie sous la domination turque : Lycovrissi. Tranquillité et prospérité grâce à la collaboration des notables et du pope Gregoris avec l'occupant. L'annuel Jeu de la Passion se prépare. Les rôles ont été distribués : Manolios le berger bègue sera le Christ, Yannakos et Kostandis seront Pierre et Jacques, Michelis, fils du riche de l'endroit, sera Jean. Katerina, veuve de petite vertu, sera Marie-Madeleine et Panayotaros sera Judas. Chacun de ces « acteurs » sent grandir en lui un étrange phénomène d'identification. Une troupe de réfugiés se présente devant le village. Ce sont les survivants, conduits par le pape Fotis, d'un village saccagé par les Turcs. Le pope Gregoris et les notables les chassent en faisant croire qu'ils ont le choléra et les pauvres gens vont camper sur les hauteurs de la Sarakina. Manolios, Yannakos, Kostandis puis Michelis, puis Katerina, seront les premiers à prendre conscience de l'infâmie et à porter secours aux malheureux. Manolios inspiré retrouve la parole et prêche la compassion et la justice. Michelis, son père mort, donne tous ses biens aux réfugiés. Quand ceux-ci, sous la conduite de Fotis, viennent pour occuper ce qui désormais leur appartient, ils sont reçus à coups de fusil. Pressés par le Pope Gregoris, les Turcs interviennent. Manolios était « celui qui doit mourir ». Son sacrifice ralliera toutes les bonnes volontés : les justes se préparent au combat.

Tel est le résumé du scénario que Ben Barzman a tiré d'un roman célèbre de l'écrivain grec Nikos Kazantzaki, « Le Christ recrucifié », dont André Obey a écrit les dialogues et que Jules Dassin a mis en scène.

N'ayant pas lu le roman de Kazantzaki, je ne peux juger de la fidélité de l'adaptation de Barzman à qui l'on doit déjà un Christ réincarné, celui du *Give us this Day* de Dmytryk. Je sais simplement qu'elle a été allégée de plusieurs épisodes. (De même une séquence qui avait été tournée, où les notables étaient battus sur ordre de l'Agha, a disparu du montage définitif, ce qui explique les balafres — inexplicables dans la version actuelle — qu'ils portent au visage).

En soi, ce scénario n'a rien de spécialement original et des récits similaires où la Passion se recrée dans un autre contexte abondent dans la littérature, mais comparé à l'infantilisme des trois quarts des sujets des films habituels, il représente une appréciable volonté d'exhausser le récit cinématographique vers des valeurs plus significatives. Pour Dassin, qui déclara dans l'entretien que nous publiâmes : « *le cinéma est surtout l'art de la masse* », le sens de ce récit est clair : « *Ce qui m'a intéressé par-dessus tout,* a-t-il dit, *c'est de montrer une collectivité prenant soudain conscience de sa mission humaine.* » Contrairement à ceux qui embrouillent à plaisir la signification de cette œuvre, je pense que ses thèmes et ses buts sont sans mystère. Une conception étroite de la religion s'oppose à sa conception généreuse, la Résistance s'oppose à la Collaboration, l'égoïsme et la lâcheté à la charité et au sens social. C'est un opéra à deux motifs — le bon, le mauvais — sur fond de

(4) ARTS du 15-5-57, page 4.

toile historique et symboliquement basé sur les allégories de la Passion. J'ai entendu reprocher à Dassin, américain découvrant l'Europe et ayant pu voir de près les problèmes sociaux français, d'avoir, pour transmettre son message, choisi ce conte qui n'est pas actuel et situé dans une région lointaine et non pas une histoire actuelle, réaliste et située à Belleville ou à Pantin. L'objection ne me paraît pas valable. Outre que la première liberté d'un artiste est le choix de ses sujets, l'argument en question aurait parfaitement pu, par transposition, illustrer des problèmes actuels et proches de nous. Ainsi *Alexandre Newsky*, en 1938, illustrait avec force l'antagonisme germano-russe en racontant des événements vieux de plusieurs siècles. De toute façon le fait est là : Dassin s'est passionné pour le roman de Kazantzaki, a décidé d'en faire un film et y a consacré près de deux ans. Parler de son insincérité n'est pas qu'une affirmation gratuite, c'est une absurdité. Si quelque chose est évident dans le film, et quel qu'en soit le résultat, c'est bien la sincérité de son auteur.

Cela dit les défauts de l'œuvre nous paraissent non moins évidents. Les principaux ont déjà été signalés ailleurs : gêne extrême de la lange française parlée sur fond grec, schématisation des caractères qui conduit souvent à un certain primarisme d'expression, dialogues pompeux et déclamatoires d'André Obry, une certaine théâtralité dans la mise en scène due sans doute aux dialogues mais aussi à la direction d'acteurs et qui dépouille presque continuement le récit de son humanité et de son émotion virtuelle.

Que Dassin ait tenté une stylisation du réalisme cela est naturel. En d'autres termes ce qui est grave, ce n'est pas qu'il ait mis de fausses barbes à Ledoux, Lefèvre et Servais, mais qu'elles aient l'air fausses. Ce qui est grave, ce n'est pas qu'il ait employé tels ou tels procédés techniques assez insistants (les travellings latéraux, par exemple), mais que, en dépit d'une photo assez plate et grise, l'entreprise verse souvent dans l'esthétisme.

Tous ces défauts sont trop importants pour que le film ne soit pas un échec et une déception. Pourquoi cet échec ? Dassin lui-même ne saurait nous renseigner, qui aime son œuvre.

A Joseph Freeman, Eisenstein disait un jour, mi-sérieux, mi-plaisantin : « *Sans Léonard, Marx, Lénine, Freud et le cinéma, j'aurais très probablement été un autre Oscar Wilde.* » Cette boutade va plus loin qu'on ne croit Certes, Eisenstein chanta son apothéose dans le baroquisme sombre et fascinant d'*Ivan*, mais nul esthétisme gratuit ne peut lui être reproché. Quelque part une profonde rigueur présidait à ses travaux. C'est ce qui manque à *Celui qui doit mourir :* une rigueur, une infrastructure plus stricte, qu'elle soit marxiste ou autre.

✱

Si j'ai usé de mon tiers d'autorité de co-rédacteur en chef de cette revue pour m'emparer de la critique de *Celui qui doit mourir*, ce n'est ni par goût des interdits ni pour chanter les louanges d'un film qui appelle les plus grandes réserves mais pour tenter d'être équitable à l'égard de Jules Dassin et pour éviter aux CAHIERS de regretter plus tard d'avoir cédé à des passions momentanées et jeté trop hâtivement l'anathème sur une œuvre sujette à critique cinématographique mais pas à caution morale.

Du violent article de François Truffaut dans ARTS aux cris de « Dassin ! Dassin ! » qui se mêlèrent aux sifflets pendant la lecture du palmarès à Cannes, en passant par toutes les opinions mitigées ou embarrassées, une atmosphère de passion et de polémique entoure la sortie (commercialement difficile) de *Celui qui doit mourir*, ex-*Feux de la Sarakina*, ex-*Christ recrucifié*.

Ici-même, dans deux livraisons successives (Avril et Mai 1955), nous publiâmes un long et substantiel entretien avec Dassin, et, toujours, les *Cahiers* se penchèrent avec attention, sympathie et estime sur l'œuvre inégale mais courageuse, tiraillée mais toujours aspirant « vers le haut », de ce cinéaste singulier, déroutant et talentueux. Or, ici et ailleurs, ceux-là mêmes — et d'autres — qui le portèrent presque aux nues sont prêts à le vouer aux gémonies, comme il en advint récemment de Becker, comme il en adviendra de tous ceux qui s'écarteront de la place qui leur avait été assignée, même par l'admiration, qui délivreront soudain un message, quel

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Un faux bon sujet

LES SORCIERES DE SALEM, film franco-allemand de RAYMOND ROULEAU. *Scénario :* Jean-Paul Sartre, d'après la pièce d'Arthur Miller. *Images :* Claude Renoir. *Décors :* René Moulaert. *Musique :* Hans Eisler. *Interprétation :* Yves Montand, Simone Signoret, Mylène Demongeot, Raymond Rouleau, Jean Debucourt. *Production :* C.I.C.C., Pathé (France), Defa (Allemagne), 1957.

La tragédie de Salem est le type même du faux bon sujet. Cette histoire des méfaits d'un certain fanatisme puritain dans le Massachussetts de 1692 ouvre le chemin à toutes les interprétations et argumentations philosophiques. Chaque nouvelle adaptation oublie l'essentiel, c'est-à-dire la peinture de l'orgueil diabolique des juges bostoniens, pour s'attacher à un drame extérieur au sujet : Miller découvrait dans l'éloignement historique l'alibi d'une courageuse attaque contre la politique intérieure américaine des années 1950-52 ; dans sa pièce, la perverse Abigail se déclarait victime d'esprits démoniaques, et faisait accuser de sorcellerie sa rivale, Elizabeth Proctor, dont le mari, infidèle, John, avait regagné le droit chemin. Les pendaisons succédaient aux pendaisons, mais un hasard faisait mourir John et survivre sa femme. Malheureusement, Sartre, en soumettant ce canevas à l'épreuve de son creuset personnel, reprend et élargit les défauts de ses plus mauvaises pièces. On pense à l'échec de « Morts sans sépultures » : il se contente d'un exposé purement verbal de ses thèmes principaux, la liberté, la révolte sociale. Mais le ton ne dépasse jamais celui de la vulgarisation. De plus, les dialogues contredisent le réalisme cinématographique et la vraisemblance psychologique : impossible d'entendre sans gêne ce paysan américain invoquer les exigence de sa conscience « toute neuve ». Impossible également de croire à cette fin ultra-conformiste, où les habitants révoltés enfoncent les portes de la prison, découvrent les cadavres des derniers suppliciés et montrent le poing aux défenseurs de l'ordre, où Abigail, faute de scénariste, est baillonnée et réduite au silence par un garde du corps pendant que l'on pend son ancien amant. Initiative maladroite : le personnage sympathique du Révérend Hale est presque entièrement omis ; la caricature annihile la critique sociale et religieuse, déjà extrêmement superficielle.

Les Sorcières de Salem se placent sous le signe de la tradition de la qualité : fausse profondeur du sujet, technique prétentieuse et mise en scène glaciale. N'accablons cependant pas Rouleau, dont les effets, rendus sensibles par un énorme travail de montage, se réclament tous d'une conception de la mise en scène bien dépassée, fondée sur une violence devenue très vite monotonie. Son travail, inefficace mais sérieux, ne mérite pas notre sévérité. Par contre, la photographie de Claude Renoir, inspirée des grandes traditions picturales, et l'absence totale de jeu chez les deux acteurs principaux, Yves Montand impassible et barbu, Simone Signoret qui imite l'accent des faubourgs parisiens repris en chœur par Larquey et J. Fusier-Gir, compromettent gravement l'entreprise.

Restent deux points partiellement satisfaisants, la musique de Hans Eis-

Mylène Demongeot et Simone Signoret dans *Les Sorcières de Salem.* — Anh Méchard et Daniel Gélin dans *Mort en fraude.*







Melina Mercouri dans *Celui qui doit mourir* de Jules Dassin.

qu'il soit, incompatible, par sa forme ou son fond, avec la place ou la signification à eux adjugées une fois pour toutes par une conception trop étroite des destinées artistiques.

Dans cette attitude, il y a de la jeunesse, de l'insolence, une sincérité certaine, voire une sorte de courage, mais aussi une étrange injustice vis-à-vis des créateurs (même pris en défaut), une totale méconnaissance des affres de la création, un redoutable orgueil à croire que la critique, par définition nourrie de l'art des autres, a le droit de jeter « toutes les pierres » en reniant une fois sur deux les politiques préconisées, dont celle dite « des auteurs ».

L'échec de Dassin n'appelle pas de jugements moraux, de condamnation. Ou alors c'est placer la question sur le plan politique et dans ce cas, si le film avait été une réussite le « progressivisme » du contenu n'aurait été que plus convaincant et plus outrés encore ceux qu'indispose ce message.

Il est plus juste et plus sain de constater simplement, qu'emporté par sa passion, Dassin n'a pas trouvé la formule exacte qui eut fait de son rêve un grand film, comme *Alexandre Newsky* par exemple, entreprise similaire et qui demeure l'archétype de plus parfait du genre. Mais la première condition pour faire de grands films c'est d'abord de vouloir en faire. Dassin est de ceux qui ont cette ambition et cela seul suffit pour lui conserver notre estime et notre confiance.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

L'abondance des matières nous oblige à reporter à notre prochain numéro les critiques de *Hollywood or Bust*, *Les Amants Crucifiés*, *Sainte Jeanne*, *Le quarante et unième*, *Planète interdite*.

Les notes qui suivent ont été rédigées par LUC MOULLET, JACQUES DONIOL-VALCROZE, CHARLES BITSCH ET JEAN DOMARCHI.

ler, qui reprend son admirable composition de *Nuit et Brouillard* ; il arrive assez souvent qu'un excellent accompagnement puisse, par sa force, reporter notre louange sur le film qu'il illustre ; enfin, là où toute la presse s'accorde, l'interprétation de Pascale Petit et surtout de Mylène Demongeot... ex-collaboratrice de ces mêmes CAHIERS. Son jeu de fossettes, son nez aplati, ses lèvres rebondies se superposent à une apparence des plus banales pour nous offrir, par ce contraste, une des plus flamboyantes représentation de la volupté. L. M.

Le paradoxe de la digue

MORT EN FRAUDE, film français de MARCEL CAMUS. *Scénario :* M. Camus et Jean Hougron, d'après le roman de J. Hougron. *Dialogues :* Michel Audiard. *Images :* Edmond Séchan. *Décors :* Paul-Louis Boutié. *Interprétation :* Anne Méchard, Daniel Gélin. *Production :* Intermondia Films, 1957.

Pour son premier film Marcel Camus n'a pas choisi la facilité et cela d'abord doit lui être compté. Le scénario tiré par lui, Michel Audiard et l'auteur du roman de Jean Hougron, n'a cependant pas le mérite de la clarté, plusieurs pistes s'y croisent sans qu'apparaisse vraiment la ligne de force qui donnerait à l'aventure indochinoise d'Horcier sa signification profonde. Nous en retenons que cette guerre était absurde, criminelle la sottise des Français, inutiles les atrocités des Viets, inexistante la prise de conscience de certains villages comme celui qui nous est montré où chacun ne songe qu'à sa tranquillité sans rien comprendre à l'Histoire qui est en marche. Le « paradoxe de la digue » dont la destruction isolera le village et fixera les combats ailleurs est mal exploité. C'est sans doute parce que le récit du douloureux chemin de Horcier-Gélin nous paraît embrouillé et peu exemplaire.

Camus a-t-il été trop prudent ? Ou n'a-t-il pu être plus audacieux ? Les quelques concessions du film sont-elles de son fait ou lui furent-elles imposées ? Au prochain film de Camus sans doute verrons-nous plus clair dans son jeu, aussi bien est-il trop tôt pour juger de ses défauts — direction d'acteur très inégale, tentation d'un esthétisme qui nuit à l'authenticité de l'histoire — et de ses qualités — maîtrise technique, souci d'objectivité. Daniel Gélin n'est pas l'homme du rôle à partir du moment où il est le seul visage connu. Il fallait un inconnu, mais dans ce cas y aurait-il eu un film ? Anne Méchard, beauté ingrate et touchante, a le charme souple et grave des Eurasiennes ; en dépit d'un rôle flou, elle donne au film, dès qu'elle est sur l'écran, une sorte de fascination ambiguë qui fait défaut ailleurs. J. D.-V.

En attendant Zugsmith

THE INCREDIBLE SHRINKING MAN (L'HOMME QUI RETRECIT), film américain de JACK ARNOLD. *Scénario :* Richard Matheson. *Images :* Ellis W. Carter. *Interprétation :* Grant Williams, Randy Stuart, April Kent, Paul Langton. *Production :* Albert Zugsmith. — Universal, 1956.

Jack Arnold n'est malheureusement pas un grand metteur en scène : aussi, à défaut du chef-d'œuvre de la science-fiction qu'aurait pu être *L'homme qui rétrécit,* ne nous offre-t-il qu'une nouvelle demi-réussite qui trompe à peine notre impatience.

Le film de science-fiction pèche souvent par son scénario. Ici, rien à reprocher, ou presque : Richard Matheson connait son affaire. La construction en quatre paliers est habile et convaincante : 1) les prémisses : cols de chemise trop larges, manches trop longues; 2) le stade « garçonnet » : un antidote stoppe provisoirement le rapetissement; 3) le stade « souris » dans la maison modèle réduit; 4) le stade « insecte » dans la cave. Regrettons toutefois que Matheson ait modifié la fin de son histoire : dans son roman, le héros s'endort un soir en se couvrant d'une éponge et, lorsqu'il se réveille le lendemain, l'éponge a disparu et il se trouve sous un vaste dôme brunâtre; il comprend alors qu'il est *à l'intérieur* de l'éponge et part à la découverte de ce nouvel univers. La fin du film se veut un peu plus optimiste : l'homme réduit aux dimensions d'un grain de sable nous fait comprendre, à travers un verbiage assez fumeux, qu'il accepte son sort, parce qu'aux yeux de Dieu il n'y a pas de grands ou de petits : nous « existons » quelle que soit notre taille.

Cette réserve faite, si ce film a de grands moments, c'est au scénariste que nous les devons : la mise en scène d'Arnold, très « style télévision », n'ajoute rien à ce qui était sur le papier, sauf peut-être au début du

troisième épisode — le meilleur d'ailleurs — où les plans de la maison miniature alternent avec ceux de la maison réelle, sans que nous comprenions tout de suite qu'il s'agit de deux maisons différentes. La scène du chat qui vient ensuite réussit pour la première fois à faire s'identifier les spectatrices à une souris. L'épisode de la cave enfin contenait les meilleures idées : on ne peut s'empêcher de penser au *Condamné à mort s'est échappé* et l'on s'aperçoit alors que ce sujet convenait particulièrement à Bresson qui aurait su imprimer au film le tragique requis.

N'en demeure pas moins que *L'Homme qui rétrécit* contribue à l'édification d'un cinéma de science-fiction adulte par l'intelligence à la fois de Matheson et du « producer » Albert Zugsmith qui, sans avoir l'air de rien, est en train de sérieusement redorer le blason de la Universal. On le cantonne encore dans la petite production, mais gageons que ce n'est que provisoire. N'aurait-il que donné une nouvelle chance à Orson Welles en lui confiant le scénario et la mise en scène de *Badge of Evil* qu'il mériterait de retenir l'attention. Mais nous avons déjà relevé son nom au générique d'*Ecrit sur du vent*, le meilleur Douglas Sirk avec qui il vient de produire *Pylone*, d'après Faulkner, dont on peut espérer beaucoup. Bref, s'il n'y a plus de grandes surprises à attendre de la part d'Arnold, il n'en est pas de même pour Zugsmith. C. B.

Un as et quatre dames

THE KING AND FOUR QUEENS (LE ROI ET QUATRE REINES), film américain en Eastmancolor et en CinemaScope de RAOUL WALSH. *Scénario :* Margaret Fitts et Richard Alan Simmons, d'après une nouvelle de Margaret Fitts. *Images :* Lucien Ballard. *Décors :* Victor A. Gangelin. *Musique :* Alex North. *Interprétation :* Clark Gable, Eleanor Parker, Jo Van Fleet, Jean Willes, Barbara Nichols, Sara Shane. *Production :* Russ-Field-Gabco, 1956.

On a quelquefois droit, dans le désert de la production actuelle (*Anastasia, Géant*, etc.), à une petite oasis, à condition de la découvrir. Si on dispose d'un certain flair, on détecte une perle rare du genre *Deux Rouquines dans la bagarre* et *Le Bagarreur du Tennessee* (du vieux Dwan) qui vous consolent de bien des mécomptes. Dans ces films, petits par le budget et grands par l'invention, le disconvenu, la fantaisie, le non-conformisme, règnent en maîtres. *Un Roi et quatre Reines* (*The King and Four Queens*) s'inscrit dans la même veine. Raoul Walsh (dont la fécondité décourage toute filmographie) s'est offert, comme Dwan, un divertissement de bon aloi, parfaitement immoral. Sa mise en scène détendue, parfois nonchalante, s'attarde à plaisir sur des épisodes parfaitement superflus... et tout à fait charmants. C'est le triomphe de la parenthèse, de la digression, la victoire du méandre sur la ligne droite.

On oublie très vite un scénario où, en principe, la cupidité joue un rôle essentiel (l'éternelle et trop connue soif de l'or) pour ne plus s'attacher qu'aux rapports entre un vieux rois sur le retour et quatre jouvencelles plus aguichantes les unes que les autres. Ici, le caractère très scabreux des situations est sauvé par la discrétion et l'humour. On sait que la pudibonderie américaine a le génie de stériliser toutes les formes de la sensualité au profit d'un érotisme contrôlé où le centimètre joue le rôle d'étalon moral. Ici, rien de pareil : nos quatre dames, petites bêtes avides, en mal de mâle, sevrées, sauf erreur, depuis deux ans, dansent autour du vieux roi (nul n'ignore qu'à Hollywood, Clark Gable est King Gable) une ronde parfaitement explicite, mais jamais vulgaire.

J'admire avec quelle aisance Walsh a évité le double écueil de la lourdeur et de l'obscénité. Une mention spéciale à Eleanor Parker que tout honnête homme doit admettre dans son Panthéon féminin, à côté de Cyd Charisse, d'Ava Gardner (évidemment), d'Arlene Dahl et de Rhonda Fleming (les deux rouquines déjà signalées). Eleanor, autre rouquine de grande classe, pète de talent et colle très bien à son personnage, calculatrice cynique, mal disposée à supporter une tyrannie maternelle aussi anachronique que parfaitement pesante. Je note que la mère, interprétée par Jo Van Fleet, résume mieux que bien des âneries sociologiques, le drame de la société américaine : la crainte du matriarcat et le désir éperdu de s'en libérer.

De jolies scènes, de jolies filles (outre Eleanor, Sara Shane, Barbara Nichols et Jean Willes), un scénario dont le mérite est d'évoquer l'obsession majeure de *tous les Américains*, voilà qui est plus sérieux que n'importe quel film sérieux. — J. D.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu

TITRE ↓ DES FILMS — LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jacques Rivette	France Roche	Eric Rohmer	Georges Sadoul	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
Le faux coupable (A. Hitchcock)	★★★★	★★★			★★★		★★★★	★	★★★★	★★★
La Blonde et moi (F. Tashlin)	★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★	★★★★	★★★
Les Amants crucifiés (K. Mizoguchi)	★★★			★★	★★★★	★★	★★★	★★	★★★	
Le Quarante et unième (G. Tchoukhraï)	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★	★	★★★	★	★★
Le Roi et quatre reines (R. Walsh)	★★				★		★★		★★★	
Un vrai cinglé de cinéma (F. Tashlin)	●	★★	★★	★★	★★★★	★	★★	★	★★★	★★
Les trois font la paire (S. Guitry)			★	★★	★★		★★	●	★★★	★★★
Mort en fraude (M. Camus)	★★	★★	★	★★	●	★★★		★★		
Celui qui doit mourir (J. Dassin)	★★	★★★	★★	★★	●	★★	★	★★★	★	★
Tour du monde en 80 jours (M. Anderson)	★★	★★	★	★		★★★		★	★★	●
La Harpe birmane (K. Ichikawa)	★★★	★★	★	★	●	★★			★	
L'Homme qui rétrécit (J. Arnold)					★★	★		★		
Le Cas du Dr Laurent (J.-P. Le Chanois)	★★	★	★	★				★★	★	★
Les Sorcières de Salem (R. Rouleau)	★	★★	★★	★	●	★★★	●	★★	●	●
Marqué par la haine (R. Wise)	★	★				★★	●	★	★	
Au cœur de la tempête (D. Taradash)		★			★		●	★★	●	
Sainte Jeanne (O. Preminger)	★	●			★★★	●	●	★	●	
Hommes et loups (G. De Santis)	★	●	●	●		★★	●	★★		
L'Empire du Soleil (Craveri et Gras)	★	★	★	★		●	★	●	●	●

SACHEZ QUE :

- Si trop peu de nos « conseillers » avaient coté *Planète interdite* (*Forbidden Planet*) de Fred Wilcox pour que nous le fassions figurer dans notre tableau, Jean Ferry, Alain Resnais et France Roche vous recommandent le voyage.
- Alexandre Astruc, André Bazin, Alain Resnais, François Vinneuil et Annette Wademant sont d'ardents défenseurs du *Faux coupable*.

BIOFILMOGRAPHIE DE MAX OPHULS

établie par Charles Bitsch et Jacques Rivette

Max Oppenheimer est né le 6 mai 1902 à Sarrebrück. Il suit des cours d'art dramatique et de littérature; pour ne pas embarrasser ses parents, qui sont commerçants, il prend le pseudonyme d'Ophuls que lui trouve l'un de ses professeurs. Il débute en 1919 comme figurant dans un opéra. En 1921, il a son premier grand rôle sur une scène d'Aix-la-Chapelle, mais déçu par le métier d'acteur, il se tourne vers la mise en scène et en 1925 monte sa première pièce. En Allemagne, en Autriche, en Suisse, il va monter plus de 300 pièces et opéras de Shakespeare, Schiller, Goethe, Molière, Ibsen, Bjoernson, Shaw, Hecht, Sherwood, Pagnol, Antoine, Brecht, Zweig, Verdi, Mozart, Strauss, Offenbach, etc... Il travaille, entre autres, aux théâtres municipaux de Breslau, Zürich, Genève et Francfort, au Grand Théâtre de Vienne et au Théâtre Barnovsky de Berlin.

A Vienne, il épouse une célèbre actrice, Hilde Wall, et en 1927 naît à Francfort son fils Marcel. Lors du rattachement de la Sarre à l'Allemagne, il opte pour la nationalité française.

En 1956, il réalise une mise en ondes pour la radio allemande et en 1957 monte au Schauspiel Theater de Hambourg « Le Mariage de Figaro » de Beaumarchais. Atteint d'une inflammation rhumatismale du cœur, en février il entre dans une clinique de Hambourg. Le mardi 26 mars au matin, mort de Max Ophuls.

Parmi les projets qu'Ophuls tenta de faire aboutir sans y parvenir il y eut :

— En 1949, *La Duchesse de Langeais*, interprété par Greta Garbo et produit par Walter Wanger et un producteur français qui demeura introuvable;

— Entre 1954 et 1955, *Automne*, sur un scénario de Max Ophuls et Peter Ustinov, *Mam'zelle Nitouche* et *L'Amour des quatre Colonels;*

— En 1956, deux projets avec Alexander Korda : une adaptation d'un roman de Nancy Mitford et une adaptation de « Le Héros et le Soldat » d'après Bernard Shaw.

Il projetait également de filmer « Faust » (d'après Goethe), « La Belle Hélène » (d'après Offenbach), « Intrigue et Amour » (d'après Schiller), « L'Affaire Dreyfus », « Le Lys dans la vallée » (d'après Balzac), « Histoire d'aimer » (d'après Louise de Vilmorin), etc...

Vers juillet 1957, il devait mettre en scène *Modigliani*, produit par Franco London Film, sur un scénario d'Henri Jeanson et de lui-même, avec Jean d'Eaubonne comme décorateur, Georges Annenkov comme costumier et Gérard Philipe dans le rôle de Modigliani.

EN ALLEMAGNE

1930. — DANN SCHON LIEBER LIEBERTRAN (*court métrage*) (U.F.A.).
Sc. : Erich Kästner.
Adapt. : Emric Pressburger.
Ph. : Eugen Schufftan.
Int. : Käthe Haak, Heinz Günsdorf, Paul Kemp.

1931. — DIE LACHENDEN ERBEN (U.F.A.)
Sc. : Felix Joachimson.
Int. : Heinz Rühman, Lien Deyers, Max Adalbert, Ida Wüst.

1931. — DIE VERLIEBTE FIRMA.
Sc. : H. Marischka.
Mus. : Granichstädten.
Int. : Gustav Frölich, Lien Deyers, Annie Ahlers, Hubert V. Mayrinck, Leonhard Steckel.

1932. — LA FIANCEE VENDUE.
Sc. : Curt Alexander et Max Ophüls, d'après l'opéra de Frédéric Smetana.
Adapt. musicale : Theo Mackeben.
Int. : Damila Novotna, Paul Kemp, Domeraf Fassrender, Paul Valentin.

1932. — LIEBELEI.
Sc. : Hans Wilhelm, Curt Alexander et Max Ophüls, d'après la pièce d'Arthur Schnitzler.
Ph. : Franz Planer.
Mus. : Theo Mackeben.
Int. : Paul Hörbiger, Magda Schneider, Luise Ullrich, Theo Gustaf Gründens, Olga Tschechova, Willy Eichberger, Wolfgang Liebeneiner.

193?. — AVE MARIA DE SCHUBERT (*court métrage*).
Ph. : Franz Planer.

193?. — VALSE BRILLANTE DE CHOPIN (*court métrage*).
Ph. : Franz Planer.

EN FRANCE

1933. — LIEBELEI (*version française*).
Sc. : identique à la version allemande.
Dial. français : A. Doderet.
Int. : Georges Rigaud, Simone Heliard et la distribution allemande.

1934. — ON A VOLE UN HOMME.
Prod. : Erich Pommer.
Sc. : André Pujol.
Ph. : R. Guissart.
Mus. : B. Kaper, Jurman.
Int. : Henri Garat, Lili Damita.

EN ITALIE

1934. — LA SIGNORA DI TUTTI (Novella-Film).
Prod. : Rizzoli.
Sc. : Hans Wilhelm, Curt Alexander et Max Ophüls, d'après un roman de Salvator Gotta.
Ph. : Ubaldo Arata.
Mus. : Daniele Amfitheatrof.
Int. : Isa Miranda, Memo Benassi, Nelly Conradi.

EN HOLLANDE

1934. — THE TROUBLE WITH MONEY.
Sc. : H. Schlee et Max Ophüls.
Ph. : Eugen Schufftan.
Int. : H. Bowber, Rine Otte.

EN FRANCE

1935. — DIVINE.
Sc. : Colette et Max Ophuls, d'après un sujet de Max Ophuls.
Ph. : Roger Hubert.
Mus. : Albert Wolff.
Int. : Simone Berriau, Georges Rigaud, Philippe Hériat, Catherine Fontenay, Yvette Lebon.

1936. — LA TENDRE ENNEMIE.
Sc. : Curt Alexander et Max Ophuls, d'après la pièce « L'Ennemie » d'André-Paul Antoine.
Dial. : André-Paul Antoine.
Ph. : Eugène Schuftan.
Mus. : Albert Wolff.
Int. : Simone Berriau, Lucien Nat, Georges Vitray, Laure Diana, Marc Valbel, Catherine Fontenay.

1937. — YOSHIWARA.
Sc. : Maurice Dekobra et Wolfgang Wilhelm.
Ph. : Eugène Schuftan.
Mus. : P. Dessau.
Int. : Pierre-Richard Wilm, Mitschiko Tanaka, Sessue Hayakawa, Roland Toutain, Gabriello.

1938. — WERTHER (LE ROMAN DE WERTHER).
Sc. : Hans Wilhelm, Curt Alexander et Max Ophuls, d'après le roman de Gœthe.
Dial. : François Crommelynck.
Ph. : Eugène Schuftan.
Déc. : Eugène Lourié et Max Douy.
Mus. : P. Dessau.
Int. : Pierre-Richard Wilm, Annie Vernay, Jean Galland, Paulette Pax, François Périer, Henri Guisol, Georges Vitray.

1939. — SANS LENDEMAIN.
Sc. : André-Paul Antoine, Hans Wilhelm, Curt Alexander et Max Ophuls.
Dial. : André-Paul Antoine.
Ph. : Eugène Schuftan.
Déc. : Eugène Lourié.
Mus. : Allan Gray.
Int. : Edwige Feuillère, Georges Rigaud, Michel François, Jeanne Marken, Pauline Carton, Daniel Lecourtois.

1939. — DE MAYERLING A SARAJEVO.
Sc : André-Paul Antoine, Curt Alexander et Max Ophuls.
Ph. : Curt Courant.
Mus. : Oscar Strauss.
Int. : Edwige Feuillère, John Lodge, Aimé Clariond, Jean Debucourt, Gabrielle Dorziat, Jean Worms, Aimos.

EN SUISSE

1940. — L'ECOLE DES FEMMES (*inachevé*).
Sc. : Molière.
Ph. : Michel Kelber.
Int. : Louis Jouvet, Madeleine Ozeray et toute la troupe de l'Athénée.

AUX ETATS-UNIS

1946. — VENDETTA.
Film terminé par STUART HEISLER, HOWARD HUGHES, puis MEL FERRER.
Prod. : Howard Hughes et Preston Sturges.
Sc. : Preston Sturges et Max Opuls, d'après « Colomba » de Prosper Mérimée.
Ph. : Frank Planer.
Mus. : W.-R. Haymann.
Int. : Faith Domergue, Nigel Bruce.

1947. — THE EXILE (L'EXILÉ) (Universal).
Prod. : Fairbanks Company Inc.
Sc. : Douglas Fairbanks Jr. et Max Opuls.
Ph. : Frank Planer.
Déc. : Gaussman et Offenbecker.
Mus. : Frank Skinner.
Mont. : Robert Kenneth.
Int. : Maria Montez, Douglas Fairbanks Jr., Paule Croset, Henry Daniell, Nigel Bruce, Robert Coote.

1948. — LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (LETTRE D'UNE INCONNUE) (Universal).
Prod. : John Houseman - Rampart Production.
Sc. : Howard Koch et Max Opuls, d'après le roman de Stefan Zweig.
Ph. : Frank Planer.
Déc. : Gaussman et Levitt.

Mus. : Daniele Amfitheatrof.
Mont. : Robert Kenneth.
Int. : Joan Fontaine, Louis Jourdan, Mady Christians, Marcel Journet.

1949. — CAUGHT (M.G.M.).
Prod. : Gottfried Reinhardt - Enterprise.
Sc. : Arthur Laurents.
Ph. : Lee Garmes.
Mus. : Frederick Hollander.
Mont. : Robert Parrish.
Int. : Barbara Bel Geddes, James Mason, Robert Ryan, Frank Furgeson, Curt Bois.

1949. — THE RECKLESS MOMENT (LES DÉSEMPARÉS) (Columbia).
Prod. : Walter Wanger.
Sc. : Henry Garson et Robert W. Soderberg, d'après une nouvelle d'Elisabeth Sanxay Holding.
Ph. : Burnett Guffey.
Déc. : Frank Tuttle.
Mus. : Hans Salter.
Int. : Joan Bennett, James Mason, Geraldine *Brooks, Henry O'Neill, S*hepperd Strudwick, David Bair, Roy Roberts.

EN FRANCE

1950. — LA RONDE.
Prod. : Sacha Gordine.
Sc. : Jacques Natanson et Max Ophuls, d'après la pièce d'Arthur Schnitzler.
Dial. : Jacques Natanson.
Ph. : Christian Matras.
Déc. : Jean d'Eaubonne.
Cost. : Georges Annenkov.
Mus. : Oscar Strauss.
Mont. : Léonide Azar.
Int. : Simone Signoret, Simone Simon, Danielle Darrieux, Odette Joyeux, Isa Miranda, Anton Walbrook, Serge Reggiani, Daniel Gélin, Fernand Gravey, Jean-Louis Barrault, Gérard Philipe.

1951. — LE PLAISIR.
Prod. : C.C.F.C.
Sc. : Jacques Natanson et Max Ophuls, d'après trois contes de Guy de Maupassant : « Le Masque », « La Maison Tellier » et « Le Modèle ».
Dial. : Jacques Natanson.
Ph. : Christian Matras (*Le Masque* et *La Maison Tellier*), Philippe Agostini (*Le Modèle*).
Déc. : Jean d'Eaubonne.
Cost. : Georges Annenkov.
Mus. : Joe Hayos.
Int. : Gaby Morlay, Claude Dauphin et Jean Galland pour *Le Masque*; Danielle Darrieux, Madeleine Renaud, Ginette Leclerc, Paulette Dubost, Mila Parély, Jean Gabin, Pierre Brasseur, Héléna Manson, Balpêtré, Louis Seigner et Palau pour *La Maison Tellier*; Simone Simon, Daniel Gélin et Jean Servais pour *Le Modèle*.

1953. — MADAME DE...
Prod. : Franco London Film, Indusfilms (Paris) - Rizzoli Films (Rome).
Sc. : Marcel Achard, Max Ophuls et Annette Wademant, d'après le roman de Louise de Vilmorin.
Dial. : Marcel Achard.
Ph. : Christian Matras.
Déc. : Jean d'Eaubonne.
Cost. : Georges Annenkov et Rosine Delamare.
Mus. : Oscar Strauss.
Mont. : Borys Lewin.
Int. : Danielle Darrieux, Charles Boyer, Vittorio De Sica, Jean Debucourt, Jean Galland, Mireille Perrey.

1955. — LOLA MONTES, CinemaScope et Eastmancolor.
Prod. : Gamma Film, Florida Film (Paris) - Gamma Film, Union Film (Munich).
Sc. : Max Ophuls, d'après le roman « La Vie extraordinaire de Lola Montès » de Cecil Saint-Laurent.
Adapt. : Max Ophuls et Annette Wademant.
Dial. : Jacques Natanson.
Ph. : Christian Matras.
Déc. : Jean d'Eaubonne.
Cost. : Georges Annenkov et Marcel Escoffier.
Mus. : Georges Auric.
Mont. : Madeleine Gug.
Int. : Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, Ivan Desny, Will Quadflieg, Oscar Werner, Henri Guisol, Lise Delamare, Béatrice Arnac, Paulette Dubost, Héléna Manson, Jacques Fayet, Daniel Mendaille.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 27 MARS AU 21 MAI 1957

24 FILMS AMERICAINS

Around the World in 80 Days (*Le Tour du monde en 80 jours*), film en Technicolor et en Todd-AO de Michael Anderson. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Battle Hymn (*Les Ailes de l'Espérance*), film en Technicolor et en CinemaScope de Douglas Sirk, avec Rock Hudson, Martha Hyer, Dan Duryea, Don DeFore, Anna Kashfi. — Les pasteurs volent bas cette année, et le grand Sirk est mieux inspiré, lorsqu'il écrit sur du vent.

Cartouche (*Un Emule de Cartouche*), film en Technicolor de Steve Sekely, avec Richard Basehart, Patricia Roc, Massimo Serato, Akim Tamiroff. — Accusé d'un crime, un jeune noble en démasque le véritable auteur : Cartouche en faux coupable fait long feu.

Curucu, Beast of the Amazone (*Quand la jungle s'éveille*), film en Eastmancolor de Curt Siodmak, avec John Bromfield, Beverly Garland, Tom Payne, Harvey Chalk. — Un monstre terrifie toute l'Amazonie. Las ! Ce n'est qu'un Indien affublé d'un costume effrayant. Curt Siodmak, meilleur romancier blême que scénariste, est entièrement responsable de cette œuvre un peu trop désinvolte.

Forbidden Planet (*Planète interdite*). — Voir critique de Fred Carson dans notre prochain numéro.

Full of Life (*Pleine de vie*), film de Richard Quine, avec Judy Holliday, Richard Conte, Salvatore Baccaloni, Esther Minciotti. — L'histoire de ce jeune couple qui attend son premier enfant est traitée avec une vulgarité et un manque d'invention confondants. Quine, après le virage dangereux pris en Cadillac, vient grossir la cohorte des espoirs déçus.

The Girl can't help it (*La Blonde et Moi*). — Voir critique de Jean Domarchi dans ce numéro.

The Great Locomotive Chase (*L'infernale poursuite*), film en Technicolor et en CinemaScope de Francis D. Lyon, avec Fess Parker, Jeffrey Hunter, Jeff York, John Lupton, Kenneth Tobey. — Il y avait de belles choses à faire avec ce Sudiste et ce Nordiste qui se poursuivent en locomotive : mais le regard de Lyon manque de majesté et ses locomotives de souffle épique. A remiser sur une voie de garage.

Hit the Deck (*La Fille de l'Amiral*), film en Eastmancolor et CinemaScope de Roy Rowland, avec Jane Powell, Debbie Reynolds, Ann Miller, Tony Martin, Vic Damone, Russ Tamblyn, Walter Pidgeon. — Pâle mouture d'*On the Town* — trois matelots courtisent trois filles — cette comédie musicale et marine sombre dans la mièvrerie; la banalité des chansons et des ballets ne dépare pas la fadeur de l'ensemble.

Hollywood or Bust (*Un vrai cinglé de cinéma*). — Voir critique de Jean-Luc Godard dans notre prochain numéro.

The Houston Story (*Le Gang de l'or noir*), film de William Castle, avec Gene Barry, Barbara Hale, Edward Arnold, Paul Richards. — La Columbia poursuit son tour des Etats-Unis en 80 villes et Castle prend la succession de son complice Fred Sears, sans pour autant faire preuve de plus de talent que son prédécesseur.

The Incredible Shrinking Man (*L'homme qui rétrécit*). — Voir note de Charles Bitsch dans ce numéro.

The King and Four Queens (*Le Roi et quatre reines*). — Voir note de Jean Domarchi dans ce numéro.

The Last Wagon (*La dernière caravane*), film en DeLuxe et en CinemaScope de Delmer Daves, avec Richard Widmark, Felicia Farr, Susan Kohner, Tommy Rettig, Stephanie Griffin. — Si Daves a toujours un certain talent de paysagiste, son penchant au dilettantisme l'empêche d'emporter notre adhésion dans cette sombre histoire de vengeance.

The Monte-Carlo Story (*Une Histoire de Monte-Carlo*) , film en Technicolor et en Techniiama de Samuel A. Taylor, avec Marlene Dietrich, Vittorio De Sica, Arthur O'Connell, Renato Rascel, Natalie Trundy. — Film sur mesures pour Marie-Chantal : la Côte, les casinos, la noblesse. rien n'y manque. Scénario odieux à souhait : un vieux beau ruiné, joueur impénitent, tombe amoureux d'une marquise ruinée, joueuse incorrigible.

Outside the Law (*Faux Monnayeurs*), film de Jack Arnold, avec Ray Danton, Leigh Snowden, Grant Williams, Onslow Stevens. — Arnold n'a pas un tempérament gidien et exécute la commande avec conscience, en mettant par-ci par-là un joli mouvement de grue. On s'ennuie, un peu seulement : le film ne dure que 80 minutes.

Red Sundown (*Crépuscule sanglant*), film en Technicolor de Jack Arnold, avec Rory Calhoun, Martha Hyer, Dean Jagger, Robert Middleton, Grant Williams. — Rien de bien original : l'éternelle histoire du bagarreur repenti qui devient défenseur de la loi, une bonne petite chanson accompagnée à la guitare, une facture soignée. Comme toujours dans les films de la Universal, le Technicolor est d'excellente qualité.

Serenade (*Sérénade*), film en Warnercolor d'Anthony Mann, avec Mario Lanza, Joan Fontaine, Sarita Montiel, Vincent Price, Joseph Calleia. — Le meilleur service que l'on puisse rendre à Anthony est d'oublier le plus rapidement possible cette version édulcorée d'un bon roman de James M. Cain, qu'il était d'ailleurs impossible d'adapter fidèlement. Une douzaine de beaux plans et quelques notations cocasses sur Mario Lanza (ah ! l'extraordinaire petite casquette bleue) ne suffisent pas à atténuer notre déception.

Somebody Up There Likes Me (*Marqué par la haine*). — Voir note de Luc Moullet dans notre numéro 70, page 54.

Storm Center (*Au Cœur de la tempête*), film de Daniel Taradash, avec Bette Davis, Brian Keith, Kim Hunter, Paul Kelly, Edward Platt. — Quand un scénariste passe à la mise en scène, cela ne donne pas Richard Brooks à tous les coups : un sujet « généreux », un scénario habile sont presque entièrement annihilés par la mise en scène la plus maladroite que l'on ait jamais vue sous estampille hollywoodienne : à ce seul titre, mérite notre curiosité.

Unguarded Moment (*L'Enquête de l'inspecteur Graham*), film en Technicolor de Harry Keller, avec Esther Williams, George Nader, John Saxon, Edward Andrews, Les Tremayne. — Keller à suivre : le premier film de lui que nous voyons ici est une heureuse surprise. Scénario intelligent, mise en scène simple mais efficace, multiples trouvailles de couleur, jeu soigné : Esther Williams en particulier n'a jamais été meilleure que dans ce rôle de prude institutrice en butte aux assiduités de l'un de ses élèves.

The Vagabond King (*Le Roi des vagabonds*), film en Technicolor et en VistaVision de Michael Curtiz, avec Oreste, Kathryn Grayson, Rita Moreno, Sir Cedric Hardwicke. — Incroyable western historique : François Villon chante les couplets du compositeur de « Rose-Marie », les truands dansent. Quant au reste ! Seul le frais minois de Rita Moreno a droit à notre indulgence.

The Wrong Man (*Le faux coupable*). — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro.

You can't Run Away From It (*L'extravagante héritière*), film en Technicolor et en CinemaScope de Dick Powell, avec June Allyson, Jack Lemmon, Charles Bickford, Paul Gilbert. — Pénible remake du regretté *New York-Miami*. Rien en plus, mais beaucoup en moins.

22 FILMS FRANÇAIS

A la Jamaïque, film en Eastmancolor d'André Berthomieu, avec Luis Mariano, Jane Sourza, Paquita Rico, Gisèle Robert, Darry Cowl. — Ayant lu ce qui précède et se rappelant qu'il s'agit de l'opérette de Francis Lopez et Raymond Vinci, on sait exactement à quoi il faut s'attendre : les amateurs ne seront pas déçus.

L'amour descend du ciel, film en Eastmancolor et en Dyaliscope de Maurice Cam, avec Dora Doll, Christine Carère, Sylviane Humair, Darry Cowl, Claude Brasseur. — Les quatre artilleurs de la génération précédente ont été remplacés par quatre parachutistes, mais l'inspiration est toujours aussi pauvre, la bêtise et la vulgarité toujours aussi présentes.

Le Cas du Docteur Laurent, film de Jean-Paul Le Chanois, avec Jean Gabin, Nicole Courcel, Silvia Montfort, Arius, Orane Demazis. — Sur un problème social de second plan, celui de l'accouchement sans douleur, Le Chanois réalise un film auquel on ne peut dénier une rare efficacité dans le scénario et les dialogues, mais, selon nous, l'amour des hommes et le mépris du public sont incompatibles et n'est-ce pas mépriser à la fois le public et les personnages du film que de nous offrir cet échange de répliques : « *Docteur, on vient vous voir parce qu'on a fait une bêtise. — Une grosse bêtise ? — Eh! Une bêtise qui grossit...* » ? A quand le premier bon film *honnête* de Le Chanois ?

Celui qui doit mourir. — Voir critique de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro.

Cinq millions comptant, film d'André Berthomieu, avec Jane Sourza, Ded Rysel, Geneviève Kervine, Jean Bretonnière, Darry Cowl. — Les jeux radiophoniques sont encore plus sinistres à l'écran que sur les ondes.

Les Collégiennes, film d'André Hunebelle, avec Gaby Morlay, Henri Guisol, Marie-Hélène Arnaud, Christine Carère, Estella Blain, Agnès Laurent. — Directrice bon enfant, petite garce, amoureuse romantique, lesbienne de service, rien ne manque à ce nouveau dortoir des grandes, si ce n'est le talent.

Les étoiles ne meurent jamais, film de montage de Max de Vaucorbeil, avec Max Dearly, Louis Salou, Victor Boucher, Harry Baur, Jules Berry, André Lefaur, Marguerite Moreno, Louis Jouvet, Raimu. — Assez douteuse entreprise destinée à perpétuer le souvenir de neuf grandes vedettes disparues. En plus d'un oubli inexplicable, Pierre Renoir, les séquences choisies, le plus souvent dans de mauvais films (pas une seule signée Abel Gance ou Jean Renoir), ne donnent qu'une piètre opinion de ces monstres sacrés.

La Garçonne, film en Agfacolor de Jacqueline Audry, avec Andrée Debar, Fernand Gravey, Jean Danet, Jean Parédès, Elisabeth Manet. — La thèse est désuète, la reconstitution d'époque superficielle, la direction d'acteurs beaucoup moins heureuse que dans *Mitsou*.

Le grand bluff, film de Patrice Dally, avec Eddie Constantine, Dominique Wilms, Mireille Granelli, Moustache, Bernard Dhéran. — Si Patrice Dally avait le dixième du talent d'Orson Welles et Jules Dassin (dont il a été l'assistant) nous serions comblés, mais il n'a seulement que dix fois plus de talent que Pierre Chevalier et Jean Laviron (qui l'ont précédé

dans le Constantinois) et il n'a pas assez bien mis en valeur l'amusant scénario dialogué par Yvan Audouard, non plus que l'étonnante fraîcheur de Mireille Granelli.

L'irrésistible Catherine, film en Franscope d'André Pergament, avec Marie Daems, Michel Auclair, Gisèle Robert, Fernand Sardou, Robert Vattier. — Consternant.

Les Louves, film de Luis Saslavsky, avec Micheline Presle, Jeanne Moreau, François Périer, Madeleine Robinson, Marc Cassot. — N'est pas maître du suspense qui veut, même épaulé par le tandem Boileau-Narcejac qui n'a d'ailleurs guère plus d'un tour dans son sac.

Miss Catastrophe, film de Dimitri Kirsanoff, avec Sophie Desmarets, Philippe Nicaud, Nadine Tallier, Bernard Dhéran, Micheline Dax. — Comédie-poursuite d'un ennui mortel.

Mort en fraude. — Voir note de Jacques Doniol-Valcroze dans ce numéro.

Quand vient l'amour, film de Maurice Cloche, avec Mylène Demongeot, Régine Lovi, Evelyne Ker, Vera Talchi, Suzet Maïs. — Un autre son de cloche sur des collégiennes. Elles sont en vacances cette fois, mais le talent est toujours absent.

Que les hommes sont bêtes, film de Roger Richebé, avec François Périer, Dany Carrel, Fernand Sardou, Pierre Mondy, Jacques Hilling. — C'est l'occasion ou jamais, de rappeler le mot de Jeanson : Riche B, pauvre C.

Rendez-vous à Melbourne, film en Agfacolor de René Lucot. — Ce n'était vraiment pas la peine de déranger une vingtaine de techniciens pour ramener des images exclusives aussi ternes que banales des derniers Jeux Olympiques.

Le rouge est mis, film de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Annie Girardot, Paul Frankeur, Lino Ventura, Dinan, Berval. — De la bonne ouvrage sur le canevas « série noire » classique.

Les Sorcières de Salem. — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro.

Tahiti ou la joie de vivre, film en Eastmancolor et en Franscope de Bernard Borderie, avec Georges de Caunes, Maea Flohr. — Sans le commentaire lourdaud et les tentatives sporadiques de mise en scène, cet album de photographies, bien que banal, n'eût pas été désagréable à feuilleter.

Les trois font la paire, film de Sacha Guitry. — Voir critique de Jean Domarchi dans notre prochain numéro.

Une Gosse « sensass », film en Agfacolor et en Dyaliscope de Robert Bibal, avec Geneviève Kervine, Jean Bretonnière, Raymond Bussières, Annette Poivre, Robert Berri. — Un fort mauvais tour de Bibal perdu de vue depuis un certain temps, trop court malheureusement.

Une Nuit aux Baléares, film en Ferraniacolor et en Dyaliscope de Paul Mesnier, avec Georges Guétary, Jean-Marc Thibault, Claude Bessy, Denise Grey, Gabriello. — Séjour recommandé, si l'on aime à s'ennuyer.

7 FILMS ANGLAIS

The Battle of the River Plate (La Bataille du Rio de la Plata), film en Technicolor et en VistaVision de Michael Powell et Emeric Pressburger, avec Peter Finch, John Gregson, Anthony Quayle, Bernard Lee, Ian Hunter. — Quand il s'agit de porter à l'écran un fait d'armes maritime, les Anglais s'en donnent à cœur joie : grande sobriété, ton emphatique, sérieux imperturbable, bref plus académiques que jamais.

Meet Mr. Callaghan (Rendez-vous avec Callaghan), film de Charles Saunders, avec Derreck de Marney, Harriet Johns, Peter Neil, Trevor Reid. — D'une telle indigence que Saunders devrait prendre des leçons de Willy Rozier.

The Pennywhistle Blues (La Soupe à la citrouille), film de Donald Swanson, avec Tommy Ramokgopa, Dolly Rathebe, Harriet Qubeka, David Mukwanazi. — Fabliau à la mode hottentote, digne des burlesques 1910 : le cinématographe fait un salutaire pèlerinage aux sources.

Private's Progress (Ce sacré z'héros), film de John Boulting, avec Richard Attenborough, Ian Carmichael, Dennis Price, Terry-Thomas, Peter Jones. — Pour faire rire sans se donner trop de mal, rien de tel que le primate militaire. Encore faudrait-il se donner *un peu* de mal.

The Quatermass Experiment (Le Monstre), film de Val Guest, avec Brian Donlevy, Jack Warner, Margia Dean, Richard Wordsworth. — Une grosse légume sème la panique : depuis *La Chose,* Hawks nous a rendu exigeants, mais point n'est besoin de chercher si haute référence pour si basse besogne.

Saint Joan (Sainte Jeanne), film d'Otto Preminger. — Voir critique de Charles Bitsch dans notre prochain numéro.

Zarak (Zarak le valeureux), film en Technicolor et en CinemaScope de Terence Young, avec Victor Mature, Anita Ekberg, Michael Wilding, Bonar Colleano, Finlay Currie. — On attendait beaucoup du nombril d'Anita : il est en forme de zéro, comme le film.

4 FILMS ITALIENS

Andrea Chenier (Le Souffle de la liberté), film en Technicolor et en VistaVision de Clemente Fracassi, avec Antonella Lualdi, Michel Auclair, Raf Vallone, Catherine Valnay, Rina Morelli. La liberté souffle où elle veut, mais certes pas dans le crâne de Fracassi, le conformiste.

Giovanni della Bande Nere (*Le Chevalier de la violence*), film en Ferraniacolor et en Supercinescope de Sergio Grieco, avec Vittorio Gassmann, Anna-Maria Ferrero, Philippe Hersent, Gérard Landry. — Jean de Medicis sème la panique et récolte l'indifférence.

L'Impero del Sole (*L'Empire du soleil*), film en Ferraniacolor et en CinemaScope de Mario Craveri et Enrico Gras. — Même entreprise que *Continent Perdu*. Inutile de chercher la moindre authenticité. Mais certains épisodes sont de fort convenables numéros de cirque.

Uomini e Lupi (*Hommes et Loups*), film en Eastmancolor et en CinemaScope de Giuseppe De Santis, avec Silvana Mangano, Yves Montand, Pedro Armendariz, Irene Cefaro. — Un tueur de loups part à la chasse, un autre prend sa place. L'esthétique de De Santis paraît bien *périmée* : au fait, qu'est-ce que le *formalisme* ?

2 FILMS ALLEMANDS

Das war unser Rommel (*L'Enfer d'El Alamein*), film de Fritz Bayerlein, Irnfried Freiherr von Wechmar, Capt. B.H. Liddel Hart et David MacDonald. — Montage de documents allemands et anglais brossant un tableau saisissant de la bataille de Libye.

La Vie privée de l'Oncle Sam, film en Agfacolor de Hans Domnick. — Documentaire assez morne sur la vie en Californie qu'un commentaire de Poiret et Serrault réussit à rendre supportable, par intermittence.

2 FILMS JAPONAIS

Biruma No Tategoto (*La Harpe birmane*), film de Kon Ichikawa, avec Rentaro Mikuni, Shoji Yasui, Tatsuya Mihashi, Taniye Kitabayashi. — Un soldat joue si bien de sa harpe qu'il fait cesser les combats; Ichikawa joue moins bien de sa caméra.

Chikamatsu Monogatari (*Les Amants crucifiés*). — Voir critique d'Eric Rohmer dans notre prochain numéro.

1 FILM ESPAGNOL

El Juda (*Le Judas*), film d'Ignacio F. Iquino, avec Antonio Vilar. — Un vague air de parenté avec *Celui qui doit mourir*, le métier en moins.

1 FILM SOVIETIQUE

Sorok Pervyi (*Le Quarante et unième*), film en Sovcolor de Grigori Tchoukhraï. — Voir critique de J. Doniol-Valcroze dans notre prochain numéro.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

Directeur-gérant : L. KEIGEL

●

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)

R.C. Seine 326.525 B

●

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française** ..	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

TABLE DES MATIÈRES

TOMES XI et XII, du numéro 61 (juillet 1956) au numéro 72 (juin 1957)

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris, Dépôt légal : 2e trim. 1957.